BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 8 - AGOSTO 1955

Sommario

NINO GHELLI: *Lineamenti di una metodologia critica applicata al film* . . . . Pag. 3

ROBERTO CHITI e MARIO QUARGNOLO: *Revisione di De Mille* . . . . » 34

Filmografia di Cecil B. De Mille (a cura di R. C. e M. Q.) . . » 50

VARIAZIONI E COMMENTI:

FABIO RINAUDO: *L'erede di Valentino e la signora degli spaghetti* . . . . » 62

SERGIO FROSALI: *De Sica uno e due* . . . . » 67

I LIBRI:

F. R.: *L'amour du cinéma* di Claude Mauriac (Albin Michel, Paris, 1954) . . . . » 72

I FILM:

N. G.: *Die letzte Brücke* (L'ultimo ponte) di Helmut Kaütner e Gustav Gavrin . . . . » 76

RASSEGNA DELLA STAMPA . . . . » 79

Disegni di Piergiorgio Scalco

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 8 - AGOSTO 1955

Lineamenti di una metodologia critica applicata al film

I - Identità del processo conoscitivo dell'opera filmica con quello di opere espresse in altro linguaggio

Pur riaffermando la sostanziale unicità dell'arte, come possibilità trascendentale dell'esistenza concretata in termini di pura formatività, abbiamo ammesso, con significato storico-didattico, la possibilità di distinzione di diversi linguaggi e, in relazione ad essi, di una differente educazione del gusto del soggetto conoscente. Chaplin o Stroheim o Castellani sono infatti perfettamente assimilabili, per individualità creativa, a Matisse a Moore a Faulkner a Strawinsky, poiché i termini dell'espressione di ciascuno di essi sono profondamente radicati nell'individualità e irrepetibilità dell'esistenza; ma sul piano della storia, intesa in un'accezione fenomenologica, una evidente analogia linguistica (intendendo per linguaggio un sistema di convenzioni semantiche) è possibile cogliere nelle opere dei primi tre autori; una analogia che non si rifà all'elemento fondamentale di esse in senso espressivo, cioè allo stile, ma coglie alcuni termini del concreto modo di attuarsi delle opere stesse come possibilità semantica, del modo, cioè in cui esse si presentano come oggetto di conoscenza. Le opere filmiche offrono infatti allo spettatore un insieme di percezioni visive e auditive, configurate in diversa forma e ritmo, dalle quali lo spettatore tende alla identificazione non soltanto di un significato narrativo, ma a risalire agli elementi del mondo dell'autore. E' evidente peraltro che tale distinzione è ancora del tutto imprecisa e generica, in quanto potrebbe adattarsi anche ad opere espresse in linguaggio teatrale (lirico, di prosa o balletto), e che quand'anche si precisasse che le percezioni visive del film hanno alla loro base immagini fotografiche si sconfinerebbe nella tecnica. Eppure il film, come complesso di stimoli rivolti ad uno spettatore, esiste sul piano della storia anche se gli elementi linguistici e tecnici che sono alla base non sono sufficienti a caratterizzarlo con precisione

su un piano espressivo. Accettiamo pertanto il termine « film » come una convenzione storica, ma una convenzione che ha una sua realtà proprio sul piano esistenziale, del manifestarsi cioè delle opere come comunicatività. Accettiamo il termine, anche se un film come *Henry V* di Olivier appartiene prevalentemente, come struttura linguistica, a quello che si suole definire teatro, anche se cioè il termine film, preso nella sua accezione fenomenologica, non è immune da incertezze e da imprecisioni.

Si è molto parlato del modo in cui lo spettatore perviene alla conoscenza del fatto filmico e del singolare sistema di convenzioni su cui vive; convenzioni che, in vario modo, sono presenti in tutti i linguaggi, ma che nel film assumono una particolare importanza proprio in dipendenza della « partecipazione » dello spettatore allo spettacolo. Tale partecipazione sottintende ad un tempo una maggiore ed una minore libertà dello spettatore nei confronti del linguaggio filmico come possibilità semantica, maggiore in quanto tale possibilità è legata ad un processo di integrazione psicologica da parte dello spettatore, minore perché la sua partecipazione è del tutto condizionata, a differenza di altri linguaggi, alla natura visiva ed auditiva delle percezioni che ne sono alla base. A tale riguardo si è detto che lo spettatore dell'opera filmica vive una singolare condizione di soggezione psicologica per cui gli è vietata una considerazione critica delle immagini: le quali avrebbero pertanto un potere di suggestione, connesso alla loro « terrestrità », ed una cadenza di successione, connessa al loro ritmo, cosí vincolanti da impedire allo spettatore di essere criticamente « indipendente » nei loro confronti. Tale considerazione è da intendersi come generica e imprecisa in quanto generalizza i termini di un processo che ha una natura ed una possibilità di attuazione essenzialmente individuali, connessi cioè alla peculiarità dell'esistenza nel suo manifestarsi. Perciò è erroneo tipizzare la conoscenza del film considerando quest'ultimo in forma astratta, ed è soprattutto erroneo non tener conto del fatto che i termini in cui si attua il processo di conoscenza del film sono determinati essenzialmente da quelle condizioni di volontà e di possibilità nel soggetto conoscente, presenti nei confronti di ogni opera d'arte [1]. Condizioni di volontà e di possibilità che esprimono in modo va-

[1] Cfr.: NINO GHELLI: *L'atteggiamento autentico del soggetto conoscente,* in « Bianco e Nero », XV, 1, gennaio 1954.

riabilissimo la singolarità dell'esistenza e che rendono il processo di conoscenza del fatto filmico diverso ogni volta anche nei confronti di uno stesso soggetto, per il variare inevitabile della sua situazione. La condizione di soggezione dello spettatore, cui si è accennato, nei confronti dello spettacolo filmico, è quindi riscontrabile soltanto nei confronti di quei soggetti sforniti di una certa educazione del gusto e quindi piú facilmente soggetti a emozioni di ordine psicologico. Non si tratta cioè di una particolarità espressiva del linguaggio filmico nei confronti del soggetto conoscente, quanto piuttosto della condizione di impreparazione culturale o di inautenticità di molti soggetti conoscenti: e ciò in dipendenza e del suo enorme grado di diffusione e della particolare « intensità » delle immagini filmiche che possono valersi di suggestioni visive e di un serrato ritmo narrativo. La natura dell'errore che si commette attribuendo allo spettacolo filmico quella particolare capacità di suggestione, è analoga a quella di chi attribuisse identica possibilità alle oleografie popolari, nei confronti delle quali la diffusione e la intensità di certe reazioni dello spettatore dipendono essenzialmente dal « genere » di pubblico a cui le oleografie stesse si dirigono, con una particolare scelta di « soggetti » di facile conoscenza e di facile emotività, e con una particolare tecnica rappresentativa tendente in senso formale alla massima elementarità, con evidente schematizzazione di tipi e con un massimo di naturalismo, ed in senso narrativo, alla puntualizzazione dei « momenti » piú facilmente emotivi del soggetto scelto. Quindi, in conclusione, la particolare suggestione esercitata dal linguaggio filmico esula dal fatto artistico e perfino culturale, e riguarda elementi di ordine sociologico. Altrettanto potrebbe dirsi per il particolare influsso del cinema nei confronti della psicologia delle masse ai fini della nascita di una sorta di « mitologia », in cui il pubblico è portato alla identificazione dei personaggi con la personalità di divi assunti al ruolo di « eroi ». I quali, nella immaginazione e nella sensibilità popolare, assolvono la funzione di tipizzare sentimenti e atteggiamenti: cosí Fairbanks ha identificato per lungo tempo il coraggio e l'avventura, la Pickford l'amore platonico e sentimentale, Valentino l'amore passionale, e cosí via. Elementi tutti che possono rientrare, e con vivo interesse, nella storia di una società o di un costume ma esulano dal campo dell'arte e rientrano in un discorso su di essa soltanto indiretto e analogico: quali sentimenti e reazioni genericamente connessi al fatto espressivo assunto in quella generalizzazione astratta

per la quale l'arte è individuata non già in un fatto concreto, ma in uno schema in cui rientrano tutte le opere espresse in un linguaggio in cui hanno trovato concreta espressione anche le autentiche opere d'arte.

Naturalmente tutto ciò non esclude che le opere che abbiamo definito film si propongano all'attenzione dello spettatore in un processo conoscitivo per certi aspetti peculiare, aspetti che trovano la loro origine nelle convenzioni su cui si basa il linguaggio filmico e che giustificano la necessità nel soggetto conoscente di una particolare educazione tendente alla comprensione del fatto filmico, ma escludiamo che tali aspetti investano elementi differenzianti in senso sostanziale del processo conoscitivo.

L'opera filmica, in quanto tale, si presenta infatti, al pari di ogni altra, come « possibilità » nei confronti del soggetto conoscente al quale resta, in quanto esistenza, la decisione di realizzare tale possibilità attraverso un atteggiamento autentico che sottintende una volontà ed una capacità di intendimento del fatto artistico. E sia la condizione di volontà che di possibilità del soggetto conoscente devono essere intese in un doppio ordine di gradualità: nei confronti della volontà, come un generico intendimento di avvicinarsi al fatto artistico nella sua purezza, e come una condizione specifica che esclude nella concreta conoscenza di una certa opera, ogni interesse particolaristico riferito a elementi psicologici, mnemonici, idelogici, sentimentali del soggetto ed estranei alla natura dell'opera quale espresione artistica; nei confonti della capacità, come una generica condizione di intendere l'arte nella sua natura di pura formatività e nella sua qualità trascendentale, e come una specifica condizione di porsi in concreto rapporto con la opera risalendo, attraverso il linguaggio, dagli elementi percettivi di essa, e cioè dalle sensazioni psico-fisiche che essa genera, allo stile, cioè ai criteri selettivi dell'espressione dell'autore, e in definitiva al suo mondo.

Anche nella conoscenza dell'opera filmica da parte di un soggetto, l'elemento sensoriale, come complesso di sensazioni psicofisiche, cioè di sollecitazioni sensorie, è alla base della conoscenza. Il film si propone infatti alla conoscenza dello spettatore come uno schema di sensazioni, selezionate e organizzate dall'autore secondo un certo criterio stilistico, dirette a diversi centri sensori: sensazioni visive e auditive costituite dalle immagini e dal sonoro del film; sensazioni perfettamente percet-

tibili contro l'equivoco di Arnheim proprio in quanto obbedienti ciascuna ad un ritmo diverso e riferite entrambe ad un elemento comune costituito dal significato narrativo del film. Nel suo termine basilare, l'inquadratura, il film realizza infatti una « realtà » che nei suoi aspetti, visivi ed acustici, si rifà direttamente all'esperienza quotidiana dello spettatore.

Questa la ragione per la quale, ad esempio, lo spettatore incontra una certa difficoltà ad inserire nel processo conoscitivo del film la musica « di commento », la musica, cioè, non nascente da un elemento narrativo: poiché la possibilità di captare suggestioni dirette a centri sensori diversi non trova una « facilitazione » in un elemento di esperienza comune e in quanto l'addentellato narrativo della musica alle immagini è di ordine puramente ideale o genericamente emotivo. L'inquadratura filmica presenta una « realtà » che è il risultato di un processo selettivo attuato dall'autore nei confronti della realtà tutta, e la cui apparenza è determinata dall'uso di una serie di elementi espressivi; e benché lo spettatore poco evoluto abbia raramente coscienza di questa « coercizione » del suo punto di osservazione e del suo modo di guardare e sia portato ad accostare la conoscenza dell'inquadratura filmica a quella della realtà quotidiana, in effetti si tratta di esperienze soltanto apparentemente simili in quanto manca nella prima, o è limitato al massimo, il fondamentale elemento della scelta. Comunque il complesso di sensazioni visive ed acustiche pertinenti all'inquadratura, fatta eccezione per la musica di commento che può considerarsi un elemento « aggiuntivo » che esercita una azione indiretta, fa riferimento a dati dell'esperienza quotidiana; e ciò considerando l'inquadratura sia nel suo aspetto statico che in quello dinamico in quanto lo spettatore è portato a riferire ogni variazione della posizione della camera, attraverso movimenti di essa, al piano ideale dello schermo (il che elimina automaticamente il senso di fastidio che altrimenti gliene deriverebbe), e pertanto identifica tali movimenti con quelli del « suo » punto di vista, contribuendo alla nascita di una realtà dinamica per un doppio ordine di movimenti: oggettivi e soggettivi. La mancanza di una profondità spaziale in senso oggettivo della realtà rappresentata nella inquadratura, non determina d'altra parte alcuna « difficoltà » alla conoscenza dello spettatore, in quanto la realtà filmica ha una tridimensionalità psicologica costituita dall'esistenza di piani diversi che conferiscono all'inquadratura un'apparenza figurativa a cui lo spettatore è abituato attraverso la quotidiana

esperienza della lettura di disegni, pitture, ecc. Né costituisce alcun ostacolo alla conoscenza dell'inquadratura la eventuale assenza dell'elemento cromatico, in quanto la riduzione di esso al bianco e nero, attraverso una scala di grigi, rappresenta un processo di « semplificazione », nei confronti della complessità cromatica della realtà, facilitato, come nel caso precedente, dalla quotidiana esperienza della lettura di disegni, ecc.

Piú complessa si presenta invece la percezione dell'elemento sonoro dell'inquadratura, anzitutto a causa della impossibilità di una precisazione della provenienza direzionale di esso: la mancanza della quale deve essere supplita dallo spettatore con un riferimento alla sorgente del suono visivamente esposta nel quadro. D'altra parte la suggestione dell'elemento visivo, preponderante nell'inquadratura, è tale che l'adattamento ad esso dell'elemento sonoro risulta abbastanza semplice e istintivo. La vera e propria integrazione dello spettacolo filmico in senso psicologico da parte dello spettatore, si ha attraverso il montaggio, sia continuo (cioè collegamento di inquadrature in continuità temporale) che discontinuo (collegamento di inquadrature tra cui esiste una frattura di tempo), in quanto è attraverso esso che viene a determinarsi quella sintesi spaziale e temporale, che costituisce, sia pure in diversa misura, il fondamento della narrazione filmica. Le singole inquadrature, attraverso il rispetto di certe regole grammaticali e sintattiche, offrono infatti allo spettatore i presupposti psicologici per la creazione di una continuità narrativa. In seguito si dirà del modo e delle convenzioni per cui tali presupposti possono esplicare la loro funzionalità: qui basta notare che è la psicologia dello spettatore a creare una continuità di racconto che oggettivamente non esiste e addirittura a creare elementi espressivi non oggettivamente resi.

E le convenzioni sui cui è basata la funzionalità narrativa del montaggio, hanno anch'esse il loro fondamento in esperienze quotidiane. (Cosí, ad esempio, il fatto che lo spettatore deduca che due personaggi si inseguono oppure si vanno incontro a seconda che ad una prima inquadratura in cui un personaggio attraversa in una certa direzione, segna una altra inquadratura in cui un personaggio attraversi lo schermo nella stessa direzione oppure in direzione opposta; cosí la successione di inquadrature di due diversi personaggi che parlano rivolti fuori campo in direzione opposta, induce lo spettatore a stabilire che essi si stanno parlando). E' proprio in dipendenza di tali fondamenti psicologici che il soggetto perviene alla illusione della conoscen-

za totale di uno spazio e di un'azione pur non oggettivamente resi nella loro compiutezza, nel montaggio continuo, o addirittura alla creazione di una continuità di racconto nel montaggio discontinuo. Tale creazione di una continuità ideale del racconto filmico da parte dello spettatore è fondata su dati dell'esperienza quotidiana cui egli fa psicologicamente riferimento, o su elementi di una integrazione intellettiva basata sul rapporto di causalità che egli stabilisce tra le diverse inquadrature.

In tale processo intervengono con notevole importanza anche l'abitudine dello spettatore alla istituzione automatica, e spesso inconscia, dei rapporti di causalità suddetti, attraverso l'utilizzazione di esperienze narrative di altro ordine, letterarie o teatrali. Infatti anche se la narrazione filmica presenta aspetti particolari, il riferimento ad altre forme narrative è pur sempre evidente, con una differenza sostanziale nei confronti di quanto si è detto per la conoscenza da parte dello spettatore della singola inquadratura: che in questa si ha una semplice organizzazione e interpretazione del complesso di percezioni visivo-sonore originanti dall'inquadratura stessa; mentre la determinazione del significato narrativo di una certa successione di inquadrature, nel loro significato narrativo, richiede una integrazione psicologica e intellettiva da parte dello spettatore. Ciò particolarmente nei confronti dell'elemento sonoro, in quanto il diverso ritmo di successione delle inquadrature visive e sonore, determina automaticamente una « non-coincidenza » dei punti di taglio e quindi la esigenza da parte dello spettatore di istituire riferimenti tra suoni ed immagini appartenenti ad inquadrature diverse. E benché il problema dell'« asincronismo » non sia peculiare del cinema, e se ne riscontrino esempi, sotto il profilo ritmico, anche in letteratura e con aspetti analoghi a quelli filmici in teatro, in cinema esso assume un rilievo particolare legato al processo di partecipazione intellettiva e psicologica dello spettatore alla narrazione filmica.

In conclusione, la conoscenza del film da parte dello spettatore si presenta come un fatto alquanto complesso in cui convergono percezioni visivo-acustiche analoghe a quelle dell'esperienza comune, e quindi anche dell'esperienza dei linguaggi figurativi, coordinate attraverso un processo intellettivo simile per diversi aspetti a quello relativo allo spettacolo teatrale o alla narrazione letteraria. Ma naturalmente il film, come narrazione di una vicenda, non si esaurisce per lo spettatore nel mero complesso di suggestioni sensorie nascenti dalle immagini e dai

suoni, né sulla comprensione dello svolgimento narrativo della vicenda derivante dalla integrazione psicologica e intellettiva delle percezioni sensorie stesse. La conoscenza del film genera nello spettatore una serie di reazioni emotive, intimamente connesse alla percezioni sensorie e al significato narrativo di esse, eppure non esaurite in esse, reazioni emotive direttamente connesse al mondo psicologico e sentimentale dello spettatore. Il quale può esaurire il proprio interesse per l'opera filmica nella semplice accettazione di tali emozioni psicologiche o sentimentali, oppure può tendere alla individuazione del mondo dell'autore attraverso l'identificazione degli elementi stilistici dell'opera, cioè dei criteri selettivi che l'autore ha seguito nell'atto espressivo. Lo spettatore può tendere cioè a risalire da una conoscenza puramente sensoria, del film come insieme di immagini e suoni, ad una conoscenza intellettiva, del film come narrazione di una vicenda ottenuta attraverso l'organizzazione di tali immagini e suoni in un significato logico in senso narrativo, ed infine ad una conoscenza artistica, del film come l'espressione delle istanze di un autore, come risultato della coerenza di uno stile nei confronti del quale il congegno narrativo è un puro pretesto. Tale conoscenza, che si concreta o no in un'emozione artistica, è alla base della formulazione di un giudizio critico che, partendo dal riconoscimento o meno di una validità estetica, corrispondente all'esistenza nel soggetto di un'emozione artistica, ne giustifica la esistenza o l'assenza, precisando anche l'importanza che l'opera assume su piani complementari all'arte, come la cultura, la storia, la linguistica, la tecnica, ecc.

I tre aspetti suddetti della conoscenza non vanno naturalmente intesi come « momenti » successivi e distinti di un unico processo: la conoscenza del soggetto può arrestarsi, per deficienza di volontà o di possibilità, al grado piú elementare, ma quando essa assume una certa compiutezza, i tre aspetti suddetti possono variamente articolarsi e sono da intendersi come successivi o coincidenti a seconda di un mutevole complesso di fattori; che vanno dalla maggiore o minore difficoltà dell'opera, alla maggiore o minore educazione di gusto del soggetto, alle condizioni psicologiche e ambientali in cui la conoscenza ha luogo.

Poiché per l'arte il rapporto film-soggetto conoscente, rapporto individuato e concreto, vive tutto nella possibilità, da parte del soggetto, di attuazione autentica, per la quale il linguaggio in cui l'opera è espressa è da intendersi come mera occa-

sione semantica per la manifestazione o meno di uno stile che, in quanto pertinente alla individualità dell'esistenza, è il concreto attuarsi della personalità dell'autore. Ed anche il film, in quanto opera d'arte, si definisce quindi come possibilità d'incontro di due autenticità.

II - L'atteggiamento autentico del soggetto conoscente l'opera filmica

Tutte le considerazioni effettuate nei confronti dell'atteggiamento autentico del soggetto conoscente un'opera d'arte, possono estendersi a quello di un'opera filmica, che si pone in rapporto con il soggetto attraverso un'insieme di suggestioni sensorie che generano una serie di reazioni. Si è visto anche come di tali reazioni le piú immediate e istintive siano quelle di ordine sentimentale e psicologico e come esse debbano assumersi come semplice spunto di una indagine che tende al rinvenimento della presenza o meno nell'opera di uno stile e quindi, conseguentemente, alla formulazione di un giudizio critico su di essa. L'« engagement » che è alla base dell'atto creativo è quindi anche alla base di quello conoscitivo, sottintende un impegno che trova il suo fondamento nell'autenticità di atteggiamento dell'esistenza. Autenticità di atteggiamento quanto mai problematica e rischiosa particolarmente nei confronti del fatto filmico, a causa della molteplicità di motivi che vengono spesso a coincidere nel fatto filmico, motivi religiosi sociali culturali ideologici storici tecnici, e che rendono particolarmente problematico e difficile il concreto avvicinamento con il fatto artistico nella sua purezza.

I motivi di ordine sociale, politico, religioso ecc., risultano in genere del tutto secondari al fatto espressivo nei linguaggi cosí detti figurativi e plastici: in tutta la pittura italiana « a soggetto religioso » l'elemento mistico non ha valore o significato polemico ma è un elemento delle necessità espressive dell'autore; nelle stesse opere di un Guttuso, in cui la socialità vorrebbe assumere un significato addirittura scoperto e programmatico, il « contenuto » è pretesto per fare della pittura, si risolve cioè essenzialmente in forme e colori, e quando anche diviene elemento limitativo ed inautentico nei confronti dell'autore, non assume mai una tale evidenza da giustificare un inte-

resse nei confronti degli elementi cosiddetti sociali astrattamente considerati. Analogo discorso potrebbe farsi per la musica: nella « Messa di Requiem » di Beethoven l'elemento di elevazione mistica è assolutamente intrinseco al fatto espressivo e non ha valore e significato distinto da esso (e potrebbe addirittura affermarsi per altre composizioni che è mero pretesto nei confronti di un elemento stilistico in senso formale quale è quello della costruzione melodica: come è il caso della musica della Messa di Haendel cui originariamente erano accompagnati versi addirittura erotici quando costituiva diletto per la principessa Carolina di Hanover); in « La battaglia di Berlino » di Shostakovich, in cui il valore polemico dell'argomento, sotto un profilo meramente politico, è ben tenue di fronte al fatto espressivo. Cosí in architettura è addirittura assurdo voler ricercare e attribuire sentimenti e ideologie a elementi che hanno una giustificazione soltanto nei rapporti spaziati, sentimenti e ideologie che possono anche avere un fondamento filologico e storico (la elevazione mistica nella composizione « verticale » delle cattedrali gotiche) ma che sarebbe comunque difficile assumere in se stessi nel fatto conoscitivo. Né differentemente potrebbe dirsi per il teatro, sia musicale che di prosa: piuttosto ostico è identificare in « Die Dreigroschenoper » quel valore polemico voluto dagli autori; e anche nelle opere teatrali piú dichiaratamente convenzionali e di propaganda, quali quelle del teatro russo contemporaneo (« Centrale idroelettrica » di Saginjan, o « Energia » di Gladkov) le convenzioni sui cui vive il linguaggio teatrale come possibilità semantica vieta ad esse, o meglio al « contenuto » di esse, di assumere una importanza ed una evidenza tali da giustificare il concentrarsi dell'interesse del soggetto conoscente, nella decadenza dell'arte, su elementi di ordine complementare. La « funzione » rappresentativa del teatro impedisce, a spettatori appena evoluti, se non in senso assoluto almeno relativo, di impegnarsi in elementi astrattamente ideologici, interpretando vicenda e personaggi come simboli: la carica rivoluzionaria di certe opere teatrali, sia pure variamente estrinsecata, non ha mai superato i confini di una platea la quale doveva tra l'altro essere convenientemente e preventivamente « iniziata ». E ciò non soltanto per la evidente limitazione delle possibilità del linguaggio teatrale, quanto per la sua convenzionalità strutturale che gli vieta di assumere un qualche valore di « documentazione ». In quanto alla letteratura che tale valore potrebbe anche attingere, pur nella carenza di una intensità espressiva, essa

manca per un pubblico di gusto non educato della suggestione nascente dalla rappresentazione oggettiva: ed infatti opere di critica aspra di una società e di un costume come quelle di Zola, o di Faulkner, raggiungono un valore polemico che è soltanto il riflesso di un fatto espressivo nella sua immediatezza. Naturalmente il complesso delle considerazioni suddette esula in certo senso dal campo dell'arte per rientrare in quello sociologico e storico: in quanto tali considerazioni hanno un valore se riferite non già al soggetto conoscente individualmente inteso e come tale libero di assumere un atteggiamento, ma al complesso di essi, come « pubblico » a cui l'opera si rivolge, sul piano, cioè, della storia.

Ciò giustifica la molteplicità di equivoci nel giudizio su opere filmiche, equivoci nascenti in molti spettatori dall'impossibilità di una precisa distinzione dei motivi pertinenti al fatto artistico, da altri ad esso estranei e che possono impegnare il soggetto in un atteggiamento che, anche se autentico verso se stesso, non lo è nei confronti dell'opera.

Gli equivoci tendenti per vario verso ed in varia misura ad attribuire all'arte finalità e compiti ad essa estranei, si moltiplicano nel campo del cinema in cui continuamente e da piú parti si vorrebbero porre all'autore obiettivi consistenti nella necessità di esprimere problemi di ordine sociale, di puntualizzare le istanze del momento storico e cosí via. Al malinconico equivoco del verismo, inteso come « possibilità » o « probabilità » o « verosimiglianza » o « veridicità » dei personaggi e delle vicende di un film, o come necessità di una adesione di essi ad elementi di ordine naturalistico, si è sostituita una serie di equivoci non meno risibili, per i quali l'arte è posta al servizio di finalità pedagogiche, sociali, moralistiche, politiche, ecc. In tal modo si tende in definitiva a porre il cinema al di fuori dell'arte per farne un fatto sociale o politico, o al massimo genericamente culturale, ad ignorare l'unico elemento che dovrebbe essere posto come essenziale oggetto di analisi e cioè l'individuazione del mondo di un autore. L'equivoco è di analoga natura in quanto ad una veridicità di ordine naturalistico, intesa come credibilità logica a vicende e personaggi, si sostituisce una veridicità di ordine diverso, orientata su motivi di ordine sociale economico politico e storico. Altrettanto risibile è l'equivoco del soggetto che giudica non validi, in quanto impossibili, i magici incontri dei personaggi di Carné, di quello di riputare non validi i perso-

naggi stessi perché non rispondenti veristicamente alle loro caratteristiche sociali. Il realismo, comunque inteso, non può avere alcun significato in arte e quindi nemmeno in cinema.

La tanto celebrata formula di Eisenstein (conflitto in una idea e riconferma finale dell'idea) è in realtà un precetto astratto che nel suo aspetto fenomenologico è rispettato anche da opere di nessun valore espressivo.

Non esiste infatti nel film necessità di un « tema », inteso come contenuto ideologico: esso può avere al massimo un valore complementare, come elemento pertinente ad una certa situazione esistenziale o momento storico, ma non identifica alcun valore espressivo. E se è assunto nella accezione di elemento pertinente al mondo poetico dell'autore, è evidente che esso è risolto nella coerenza espressiva di tale mondo. L'assurda importanza dai contenutisti attribuita al « messaggio » ha incoraggiato la tendenza ad assumere gli elementi dell'opera in una accezione semantica meramente simbolistica, come « referenti » di qualcosa celato dietro di essi: atteggiamento che tende naturalmente a privare l'arte del suo carattere di « formatività » per farla sconfinare nella « cifra », di valore e significato solo razionale. L'opera, cioè, non è piú il concretarsi di un mondo in tutta la sua complessa umanità ma l'esposizione di concetti la cui validità logica, sociale, religiosa, ecc. è indipendente dalla forma assunta.

In conclusione, l'atteggiamento fondamentale di autenticità nei confronti del fatto filmico, come dell'arte in genere, da parte del soggetto conoscente, deve tendere alla soppressione o all'accantonamento di motivi inerenti alla sua personale psicologia o situazione.

Altrettanto potrebbe dirsi per l'atteggiamento autentico che potremmo definire di secondo grado: riguardante cioè l'atteggiamento del soggetto nei confronti di un film. Si è visto come la diversità del modo in cui si propone la conoscenza del film, nei confronti di opere espresse in altro linguaggio, riveste aspetti particolari per la suggestione delle immagini sullo spettatore, per il loro aspetto figurativo e per il loro ritmo; nonché per il peso di motivi complementari estranei all'arte e che assumono un particolare rilievo emozionale. In dipendenza di tali elementi l'autenticità del soggetto è continuamente compromessa e posta in rischio, per il possibile prevalere di elementi estranei all'arte ed inerenti alla sua particolare situazione affettiva, mnemonica,

sentimentale, psicologica. Il superamento di tali elementi, che non è da intendersi come « distacco » o « disinteresse » del soggetto ma al contrario come impegno e fedeltà all'autentico significato dell'arte, è quindi di piú difficile conseguimento nel film, in senso ovviamente generico, che non nei confronti di opere espresse in diverso linguaggio. Un ostacolo assai vivo, ad una completa possibilità di intendimento del fatto filmico, è costituita dall'importanza che spesso si attribuisce a tutti quegli elementi che precedono la realizzazione di esso come opera compiuta, e cioè le intenzioni le aspirazioni e i metodi di lavoro dell'autore. Senza considerare evidentemente che nell'atto conoscitivo, il film si propone come un insieme di percezioni da cui occorre partire per risalire all'individuazione dei modi e dei termini di espressione del mondo dell'autore, e che l'autenticità specifica del soggetto all'atto dell'incontro con tale espressione consiste proprio nell'ignorare ogni altro termine al di fuori di essa.

In tale necessità di « ripercorrere », partendo dall'opera, il cammino dell'atto creativo, interviene la seconda condizione essenziale nel soggetto: l'esigenza di una possibilità, cioè di una capacità d'intendimento del film come fatto artistico, nei suoi caratteri essenziali di trascendentalità di universalità e di immediatezza, e in senso specifico dell'individuazione dello stile, attraverso un certo linguaggio.

Tutti i canoni inerenti alla considerazione dell'arte come oggetto di possibile conoscenza, devono quindi costituire il fondamento della possibilità di intendimento specifico di un film. E poiché esso si serve di elementi di ordine semantico, occorre una educazione alla comprensione di tali elementi, che è ciò che si suole definire educazione del gusto in senso specifico nei confronti del fatto filmico. Naturalmente, tenendo presente ciò che si è detto nei riguardi di una impossibilità di distinzione, su un piano di ordine rigorosamente filosofico, dei diversi linguaggi, anche tale capacità di intendimento di essi è da valutarsi come un elemento non suscettibile di una definizione precisa: nel senso che le opere cosiddette filmiche si articolano sul piano della storia in forme sostanzialmente diverse riflettenti differenti criteri stilistici.

Comprensione e possibilità di valutazione dei termini in cui si concreta espressivamente un'opera filmica, da non intendersi assolutamente come necessità del riconoscimento in essa di un purismo di impiego degli « specifici » in quanto tale disputatissima ed annosa questione sia facilmente risolubile sul

piano critico tenendo fermo il principio che l'impiego dei mezzi linguistici in un'opera è da ritenersi valido ogni qualvolta essi rispondono a precise esigenze di funzionalità e necessità. Il fatto che il film consista essenzialmente di immagini in movimento non può rendere illegittimo su un piano espressivo l'impiego di elementi propri di altri linguaggi, come quelli sonori, se non quando ciò si risolva in una pleonasticità delle immagini stesse. Il problema per il soggetto conoscente consiste quindi, partendo dagli elementi sensibili dell'opera e attraverso l'individuazione di come gli elementi stessi sono stati selezionati e organizzati, nella capacità di individuazione dello stile dell'autore cioè del criterio selettivo seguito nella espressione delle sue istanze interiori.

III - Il processo conoscitivo dell'opera filmica

Anche per l'opera filmica, la conoscenza muove da un complesso di suggestioni dirette agli organi sensori del soggetto: tali suggestioni, che il soggetto stesso concreta in sensazioni percettive, cioè in percezioni, sono da considerarsi il punto di partenza insopprimibile ma in esse non si esaurisce la qualità e la natura dell'opera filmica, in quanto essi sono da ritenersi soltanto la concretizzazione in forma tangibile di un criterio stilistico che attraverso esse si fa palese ma che continuamente le trascende. Ciò non significa nemmeno che tali elementi percettivi siano da intendersi come i « referenti » in senso meramente simbolico di un contenuto: essi costituiscono, nella loro immediatezza fisica, i termini entro cui si muove e si articola l'opera, gli unici che possano essere assunti come elementi oggettivi per una valutazione dell'opera stessa. Il giudizio di valore sul film si fonda infatti sulla individuazione del criterio seguito dall'autore nella scelta e degli elementi sentimentali del proprio mondo e dei mezzi in cui l'espressione può trovare concreta attuazione. Anche nei confronti del film, il processo conoscitivo è tutto nella individuazione dei criteri attraverso cui l'autore ha inteso esprimere coerentemente il suo mondo: cosí, ad esempio, di fronte al *Dies Irae* di Dreyer il soggetto conoscente, partendo dalle reazioni emotive causate dalla struttura narrativa dell'opera in cui si concreta il chiuso e ossessivo dramma dei personaggi, identificato nella lentezza implacabile delle immagini, nel loro comporsi in forme di plastica e tragica bellezza, nel lento fluire

di una ininterrotta gamma di grigi, rotto soltanto da alcuni improvvisi momenti di ritmo concitato, deve analizzare le emozioni stesse e, individuatane la natura trascendentale, porsi il problema di come Dreyer è pervenuto ad una cosí intensa espressione drammatica dei rapporti uomo-Dio. L'ansiosa problematica dei personaggi di Dreyer non vive infatti nell'astratta schematizzazione di un conflitto drammatico, ma nella emozione che nasce da una certa apparenza formale: dalla composizione figurativa del quadro, orientata verso un senso storicistico di distaccata fermezza, dal rapporto spaziale tra i personaggi e gli sfondi, dal tono fotografico, in aspro contrasto tra gli interni e gli esterni (di evanescente e suggestiva indeterminatezza), dall'elemento dinamico, di estrema sobrietà ed in perfetto equilibrio, dal sonoro, in cui predomina il dialogo di distaccata e togata austerità: non vi è cioè una possibilità di scissione dell'elemento drammatico dalla forma in cui è configurato, la quale deve essere assunta come un « assoluto » suscettibile di interpretazione e di approfondimento ma non di riinvenzione da parte dello spettatore. Il quale deve determinare in che modo e secondo quali criteri immagini e suoni sono « organizzati » e definiti in una forma che identifica un certo significato narrativo. Il primo elemento di indagine è quindi il rapporto intercorrente tra l'elemento figurativo e narrativo delle inquadrature: poiché si è detto che in ognuna di esse ogni fattore visivo e sonoro interno (materiale umano e non umano) ed esterno (angolazione, distanza, obiettivo, movimento della camera) riflette la soluzione di un problema espressivo, è proprio tale soluzione, inevitabilmente connessa alla natura narrativa del film, che occorre individuare onde valutare la funzionalità di impiego dei diversi elementi dell'inquadratura. La quale non può essere assunta in un valore assoluto in quanto esso è determinato dall'ordine e dal ritmo di successione di tutte le inquadrature stesse verso il montaggio. Individuato cioè il criterio stilistico, che ha presieduto alla scelta dei diversi elementi dell'inquadratura e al modo come essi devono apparire, occorre determinare come il criterio stilistico abbia presieduto anche all'ordine e al ritmo di successione delle inquadrature onde conferire ad esse una configurazione e un valore narrativi. Da tale complesso di elementi nasce quindi il problema di una valutazione del film come opera narrativa, in cui situazioni e personaggi assumono una determinata struttura che è il risultato di quel criterio stilistico che ha presieduto alla formazione della realtà filmica nei suoi elementi

costitutivi, cioè inquadratura e montaggio. L'esame dei personaggi e della vicenda nel loro valore e nella loro consistenza drammatica implica una valutazione dei rapporti strutturali tra gli elementi costitutivi del film e dei rapporti tra i personaggi, e cioè una valutazione della coerenza del film come opera narrativa e della natura dei personaggi come elementi fondamentali di essa.

La tanto dibattuta, ed annosa ed inutile, questione dei rapporti tra forma e contenuto nel film, viene pertanto ricondotta, come inevitabile, ad unità: perché personaggi e situazioni non sono valutabili astrattamente considerati, se non cioè come risultato di componenti dinamici visivi e sonori, e tali componenti non hanno valore e significazione espressiva al di fuori dei personaggi e delle situazioni cui danno vita e in cui si concretano. E' pertanto assurdo sostenere che i personaggi e le situazioni drammatiche di *Europa '51* di Rossellini hanno un valore connesso alla complessa tematica che sottintendono, se tale tematica non trova espressione drammatica attraverso gli elementi visivi e sonori del film che sono il risultato di una certa scelta e di un certo impiego dei mezzi espressivi, cioè dell'inquadratura e del montaggio; come è assurdo affermare che in *Senso* di Visconti la esteriore melodrammaticità dei personaggi e dei loro conflitti e la fragilità della consistenza drammatica sono riscattati dalla preziosità della composizione figurativa delle inquadrature, la quale, proprio in quanto fine a se stessa, decade nella vuota esercitazione calligrafica — basi sufficientemente ovvie, e già scontate in genere dalla critica d'arte che mai ha attribuito un valore all'astratto elemento tematico e culturale di certe composizioni pittoriche di David non rispondenti ad un preciso criterio di ordine stilistico, o alle esercitazioni calligrafiche di « La Leda senza cigno » di D'Annunzio, e che pur ritornano con singolare insistenza nel campo della critica filmica. Questo ovvio ricondurre ad unità gli elementi formali e contenutistici del film per giudicare dell'esistenza o meno di uno stile che, in quanto criterio di scelta coerente e preciso ha al tempo stesso « praticità teoretica » e « idealità pratica », permette di giudicare il film essenzialmente come unità, come inscindibile coesistenza di elementi formali e contenutistici, di valori sentimentali e semantici. E, naturalmente, la constatazione di una tale raggiunta compiutezza espressiva, che determina anche per il soggetto conoscente il film un godimento artistico, trascende l'esame analitico della correttezza tecnica o lessicale

in quanto l'esistenza di uno stile, sinonimo del conseguimento dell'espressione, automaticamente classifica come validi il linguaggio e la tecnica impiegati. La constatazione se tale compiutezza espressiva debba intendersi come coincidente con una correttezza tecnica e grammaticale astrattamente intese, è un elemento che può intervenire nel processo critico, in sede di analisi dell'opera: al fine cioè di individuare il modo come l'autore ha attinto la compiutezza dell'espressione. Ma si tratta di elementi giustificativi del giudizio e non determinanti di esso, analoghi a quelli sulle premesse inerenti alla particolare situazione esistenziale dell'autore al momento dell'atto creativo, ai apporti tra l'opera ed altre dello stesso e di diverso autore, tra l'autore, in quanto esistenza, e la storia. Poiché l'opera espressa identifica la situazione ultima dell'autore, quella in cui tutte le precedenti sono risolte, l'esame analitico di esse può servire a chiarire la formazione e gli elementi della situazione ultima, e non già costituire elemento di giudizio di essa.

Procedere diversamente, significherebbe invertire arbitrariamente i termini di un processo del quale ciò che interessa è l'elemento ultimo, colto nella sua immediatezza espressiva: e ostinarsi a voler giudicare *Que viva Mexico!* di Eisenstein al lume delle eccezionali condizioni di realizzazione dell'opera, è equivoco altrettanto evidente del voler valutare la poesia di Leopardi al lume delle condizioni di salute dell'autore. Il giudizio sulla validità o meno, in senso artistico, di un'opera, è indipendente da ogni considerazione sul modo come l'opera stessa è nata, sugli stimoli che hanno operato nei confronti dell'autore nell'atto creativo, sulle condizioni storiche in cui l'opera si configura. E ciò anche per non legare il giudizio critico ad un criterio di validità tecnica o linguistica, che può essere influenzato da condizioni storiche e ambientali, ma non investe la possibilità di raggiungimento di una compiutezza espressiva. E' altrettanto arbitrario valutare come opera d'arte *Cabiria* di Pastrone per la « novità » di impiego di certi elementi tecnici e linguistici, quali i movimenti della camera, quanto giudicare come non valido sotto il profilo dell'arte *Foolish Wives* di von Stroheim per una certa rudimentalità tecnica, soltanto oggi rilevabile per la successiva evoluzione del linguaggio del film, o per un certo « costume » recitativo, frutto della moda o delle tendenze dell'epoca. Si è detto infatti come l'arte, in quanto espressione raggiunta e compiuta, evade da eventuali limitazioni tecniche e ambientali, affermando l'autore come libertà:

l'arte è infatti trascendenza dalla finitudine e limitazione dell'esistenza per attingere, sia pure in forma precaria, una dimensione di universalità. E che l'educazione del gusto, come capacità del soggetto di individuare i coefficienti stilistici di un'opera, è fondata sul superamento delle condizioni di inautenticità inerenti a preferenza l'ordine meramente personale influenzate dalle condizioni storiche. Allo stesso modo che il soggetto, per una concreta individuazione del valore dell'opera, deve prescindere, in quanto possibile, dalle condizioni psicologiche, ambientali, mnemoniche, ideologiche inerenti alla propria particolare situazione, altrettanto egli deve cercare di svincolare il proprio atteggiamento da quella condizione che gli deriva dal gusto e dalla cultura di un mondo in cui è storicamente collocato. E anche sotto tale profilo il film presenta una particolare difficoltà di accostamento autentico per il soggetto conoscente: come tutti i linguaggi che si estrinsecano in una rappresentazione visiva, esso è infatti profondamente penetrato di elementi inerenti al gusto inteso come costume, non soltanto come scelta dei soggetti ma come modo di rappresentazione, ed è quindi profondamente influenzato dalla moda nelle scenografie e nei costumi e soprattutto nella tecnica recitativa. Per le opere espresse in linguaggio letterario una tale condizione non si verifica in quanto, a parte il fatto che la forma compiuta di esse è la parola, anche per il soggetto conoscente non evoluto che è portato a rappresentarsi fantasticamente personaggi e situazioni, si determina un ovvio « adattamento » delle immagini alla psicologia del soggetto stesso, nel senso che le rappresentazioni fantastiche hanno elementi culturali e di gusto rispondenti alle sue « esigenze », cioè aderenti alle sue possibilità. Cosí l'immagine che un lettore crea dei personaggi dannunziani può essere estremamente varia a seconda della cultura e del gusto del lettore stesso e, benché essa non identifichi affatto il valore stilistico dell'opera, sarà pur sempre rispondente alle sue esigenze psicologiche, eccetto il caso che egli si ponga, con preciso intento critico, a visualizzare fantasticamente in forma ironica i personaggi stessi (con un aspetto che è evidentemente influenzato da un complesso di reminiscenze culturali, soprattutto teatrali e filmiche): cosí il lettore « preso » dall'azione del romanzo adatterà personaggi e situazioni al proprio costume e alla propria epoca, sopprimendo automaticamente ogni « distacco » storico; mentre il lettore di gusto educato, in atteggiamento autentico nei confronti dell'opera, vedrà l'aspetto sotto

un profilo « storico », con un distacco cioè derivante dall'assunzione di essa nella sua forma estrinsecata in termini letterari.

Potrebbe osservarsi che in una condizione simile a quella del film, si trovano tutte le opere espresse in un linguaggio di ordine visivo, ma l'osservazione, esatta sotto un profilo teoretico, non lo è sotto un profilo psicologico: dinanzi a una pittura o ad una scultura, lo spettatore anche piú provveduto ne accoglie il significato narrativo soltanto in forma generica; il costume e l'azione dei personaggi sono soltanto pretesti per la composizione figurativa: l'accettarli in un distacco, frutto di una « convenzione », è quindi una condizione facilmente raggiungibile anche per uno spettatore appena avveduto. In quanto alle opere teatrali, per le quali potrebbe verificarsi una condizione analoga a quella del film, esse, se intese come spettacolo, richiedono necessariamente la fase di « interpretazione » di un testo, di realizzazione di esso in forma tecnica, e in tale fase si determina un « aggiornamento » dello spettacolo al gusto del pubblico, del quale idealmente fa parte anche il regista che dello spettacolo cura la messa in scena. Tale adattamento non va inteso come un « ammodernamento » dei costumi degli interpreti e addirittura del momento storico della vicenda (come nel caso dell'« Amleto » presentato in abiti moderni dall'Old Vic), ma come un generale orientamento del gusto: che è l'elemento che evita oggi che la ossessiva drammaticità dei personaggi pirandelliani sia turbata nella messa in scena da motivi anacronistici del loro costume e del loro atteggiarsi che potrebbero apparire risibili mentre non lo erano affatto nelle prime edizioni spettacolari. Pertanto le opere teatrali o si presentano come « adattate » storicamente al gusto del pubblico, oppure sono accettate da esso in un distacco storico in cui personaggi e avvenimenti sono assunti come una « finzione » frutto del palcoscenico. In cinema, invece, non è possibile l'« aggiornamento » di cui si è detto, poiché ogni opera è fissata in forma definitiva una volta per tutte; e impossibile è per il soggetto conoscente non fornito di una particolare educazione, e difficile per un qualunque soggetto, conferire agli elementi di costume (abbigliamenti, scenografie, tecnica recitativa) il necessario distacco storico. L'essenza narrativa del film è intimamente legata ad un certo costume che è presente in tutti gli elementi visivi e sonori, e che spesso può agire come fattore negativo nei confronti del gusto dello spettatore e quindi della sua autenticità: e questo è il motivo per cui film di soltanto trenta anni fa appaiono ridi-

coli e superati a un pubblico di media cultura che accetta invece con il necessario distacco le opere pittoriche di Renoir. L'autenticità del soggetto conoscente il film deve quindi ritenersi come una condizione di continuo compromessa e posta in rischio da un insieme di elementi che vanno dalla capacità di suggestione emozionale in senso psicologico delle immagini, alla presenza nel film di elementi di viva « attualità », che impegnano il soggetto in quanto esistenza in motivi estranei all'arte, al profondo legame che corre tra l'essenza narrativa del film ed il costume. Tale capacità di un atteggiamento pienamente autentico del soggetto nei confronti del film come opera d'arte, risultato di una condizione di doppio ordine di volizione e di possibilità, è da intendersi non come uno stato gradulamente raggiunto attraverso un processo unicamente razionale, ma come una condizione in cui confluiscono indissolubilmente fusi elementi di ordine razionale ed elementi di ordine sentimentale: come un attuarsi dell'esistenza in un processo di cui non sono distinguibili i diversi motivi ed elementi, di un valore che l'esistenza consegue con la partecipazione di tutta se stessa e con la fedeltà assoluta ed un impegno. La conoscenza del film genera nel soggetto un complesso di emozioni di natura e di ordine diversissimo, che si pongono cioè come altrettanti rapporti tra il soggetto e l'opera nel suo complesso coesistere di motivi artistici, culturali, psicologici, ideologici, ecc. E l'atteggimento autentico del soggetto consiste proprio nel distinguere, nel dipanare, nel classificare, nel giudicare, tali emozioni; nel sottoporle cioè ad una analisi che è individuatrice della natura e quindi dell'origine di esse. Godimento artistico è infatti l'emozione nascente dal riconoscimento del valore artistico del film, dall'attuazione di un rapporto con la natura trascendentale di esso, godimento culturale è l'emozione nascente dal riconoscimento di un qualsiasi valore complementare del film, ideologico etico linguistico, che pur non raggiunge compiutezza espressiva; godimento estetico, il piacere che nasce da suggestioni eminentemente sensorie organizzate in un equilibrio e in una armonia formale. La capacità nel soggetto di provare un godimento artistico, che è riconoscimento del valore del film sul piano dell'arte, è da intendersi come una « facoltà », che abbiamo chiamato « gusto » nella sua propria accezione, che esclude ogni riproduzione fantastica e che sottintende una completa adesione del soggetto al film. Ed è impossibile formulare canoni sul come tale emozione artistica si formula, se essa sia cioè il

risultato di un processo di progressivo avvicinarsi all'opera del soggetto o l'attuarsi di un rapporto di assoluta immediatezza. Quella stessa impossibilità di definire in che misura concorrono pensiero e intuizione nell'atto creativo, ritorna anche nell'atto conoscitivo nei confronti di una impossibile scissione tra processo razionale ed atteggiamento sentimentale. Il godimento artistico può pertanto determinarsi anche nei confronti del film con diversa immediatezza a seconda che il soggetto provi una emozione che riconosce subito come artistica, frutto di un concreto avvicinamento all'opera,oppure una emozione in cui intervengono diversi fattori che razionalmente il soggetto individua nella loro natura.

La conoscenza del film, come si è visto, offre infatti la possibilità continua di un intrecciarsi di emozioni diverse, che il soggetto distingue, e accetta o respinge e riconosce o ignora, durante la fase della visione del film o successivamente, nel ripensamento critico che è giustificazione di un'emozione e individuazione della sua natura. Naturalmente, il godimento artistico non esaurisce le possibilità di rapporti dell'opera, con il soggetto conoscente, cioè i motivi d'interesse inerenti alla condizione al costume al linguaggio alla tecnica. Tali motivi possono dare origine, nella visione del film, ad un'emozione che pur non essendo artistica è, in quanto connessa indirettamente all'arte, culturale. E la storia del cinema offre continui esempi di opere in cui l'interesse del soggetto, pur nell'assenza dell'arte, si concentra su elementi di altro ordine, per altro verso significativi. *Das Cabinet des Doctor Caligari* di Wiene, la cui importanza va ricondotta oggi a motivi di ordine puramente storico, quali l'uso inconsueto dell'elemento scenografico e luministico, piuttosto che ad autentici valori espressivi; *Cape Forlorn* di Dupont, in cui l'elemento di autentico interesse è soprattutto l'uso dei mezzi di linguaggio e particolarmente dei movimenti della camera e del sonoro; *Un chien andalou* o *L'âge d'or* di Buñuel il cui interesse è fondato essenzialmente su motivi di ordine intellettualistico e scandalistico presenti in tutto il movimento dell'avanguardia; *Atlantide* di Pasbt il cui valore va limitato a non piú di qualche frammento; *Vampyr* di Dreyer, importante soprattutto per il suo angoscioso clima da saga nordica.

Il giudizio sul film nasce quindi dalla storia poiché nella storia il film è collocato, ma la storia stessa trascende tendendo

ad assumere un carattere di universalità che è pertinente dell'arte come pura formatività.

IV - Il giudizio sull'opera filmica

Il giudizio critico costituisce la giustificazione razionale delle reazioni emotive del soggetto conoscente e l'analisi della natura di esse. Fondamento di esso è quindi il rapporto istituito tra il film, nella sua concreta percettibilità, e il soggetto; e punto di partenza è, come si è detto, la esistenza di una reazione emotiva che è compito dell'analisi critica esaminare nella sua natura e nelle sue cause.

Nel campo della critica filmica, si è molto discusso per stabilire se la risposta al quesito — arte o non arte — corrispondente all'esistenza o meno di una emozione artistica, debba intendersi in ogni caso come fondamentale e pregiudiziale nei confronti di ogni altra. Si è posto infatti talvolta come obiettivo alla critica filmica la risposta al quesito se l'autore abbia attinto i risultati che si proponeva, oppure se il film soddisfi le finalità per cui è sorto, aspetti coincidenti in molti casi. La scelta del linguaggio filmico, come termine attraverso il quale sono state realizzate opere d'arte, e quindi di natura peculiarmente formativa, impone che la prima domanda fondamentale da porsi sia quella se l'opera risponde ad una precisa coerenza stilistica espressione compiuta del mondo dell'autore. Il limitare il giudizio al riconoscimento di una rispondenza tra le intenzioni dell'autore e il risultato dell'opera, comporta per il giudizio stesso una estrema genericità e imprecisione: le intenzioni dell'autore sono infatti riconoscibili, o almeno sono soltanto genericamente e imperfettamente individuabili attraverso l'opera compiuta, e per valutarle occorrerebbe rifarsi alle dichiarazioni dell'autore stesso antedecenti al processo creativo e si sa quanto tali originarie intenzioni mutino, durante il processo creativo, in relazione al concreto attuarsi del processo stesso. D'altra parte, se si accettano le variazioni delle intenzioni originarie, ogni opera è allora rispondente alle intenzioni dell'autore in quanto situazione ultima di una serie di situazioni ciascuna delle quali modifica le precedenti, e pertanto non ha alcun valore prendere in esame tale rispondenza. Le intenzioni dell'autore attraverso l'opera compiuta non sono piú individuabili in quanto in essa risolte: quanto si può dire di esse è frutto di illazioni critiche che possono avere un valore soltanto genericamente culturale; e quanto alle intenzioni apriori-

stiche dell'autore, esse non hanno alcun valore in quanto o sono mutate durante il processo creativo, o sono rimaste immutate e sono quindi estranee all'espressione dell'opera intesa nella sua concretezza. Si pensi a quanto risibile sarebbe un giudizio di non validità per *Hamlet* di Olivier, per il fatto che il film non risponde all'intenzione dell'autore, formulata nella didascalia iniziale, di rendere in termini filmici il mondo shakespeariano; o come ancor piú risibile sarebbe un giudizio per il quale le opere di un Mattoli sarebbero valide in quanto rispondenti allo scopo dello autore di « divertire » il pubblico. Siamo al secondo aspetto dell'equivoco: quello di formulare il giudizio di validità di un'opera in relazione alla rispondenza tra le emozioni che essa genera e le finalità dell'autore. Anche in tale caso è evidente che valgono le obiezioni sull'arbitrarietà di un processo da parte della esistenza alle intenzioni di un'altra, inconoscibili attraverso una opera compiuta; e quand'anche tali intenzioni fossero dichiarate e palesi, esse costituirebbero pur sempre un fatto d'interesse filologico e culturale estraneo all'arte.

D'altra parte il porre come fondamentale la risposta al quesito: arte o non arte nei confronti del film non comporta censure o condanne su altri piani di ordine differente da quello artistico, sul quale il film può essere considerato, ma soltanto una risposta inerente al raggiungimento o meno di quel valore formativo risultato di uno stile.

Da tale fondamentale priorità del quesito se l'opera abbia raggiunto o meno valore d'arte evadono soltanto quelle opere che, pur valendosi del linguaggio filmico, dichiaratamente rinunciano alla ricerca della pura formatività, per assolvere altre esigenze, di esattezza di documentazione scientifica, di chiarezza espositiva dei termini di un problema didattico o culturale, di precisione di informazione: quelle opere, cioè, imprecisamente definite « documentarie » in cui è manifesta l'intenzione dell'autore di finalità estranee all'arte, e che per la loro natura fondamentale si avvicinano ad opere scientifiche, filosofiche, ecc., ad opere in cui cioè la forma è simbolo di un referente concettuale. E' evidente che in tali casi il quesito sulla loro validità artistica si pone come superfluo e deve essere sostituito con quello sulla rispondenza o meno dell'opera alle sue finalità. Né può stupire la coincidenza in talune opere di un valore artistico, cioè eminentemente formativo, con altri di ordine scientifico, poiché tale coincidenza si è verificata, come già detto, molte volte sul piano della storia, a riprova di una impossibilità di suddivisione netta delle diverse attività dell'esistenza poiché in ciascuna di esse è tutto l'uomo.

Risposta che evidentemente non esaurisce il processo e la valutazione critica, in quanto l'analisi critica, di fronte a un'opera d'arte, deve individuare gli elementi dello stile, e quindi del mondo, dell'autore, e di fronte a un'opera non d'arte esaminare gli elementi che giustificano l'inesistenza di uno stile. E in ambedue i casi l'analisi critica deve analizzare la portata e il significato che l'opera assume in altri campi, della cultura, dell'etica, della sociologia, del costume, del linguaggio, della tecnica, ecc., tutti connessi al fatto artistico e che concretamente lo inquadrano sul piano della storia.

Il rinvenimento nel film dello stile, inteso come criterio normativo di una coerenza espressiva, non va identificato con il riconoscimento di una qualità formale, ma di un intimo equilibrio esistente tra i sentimenti che l'autore ha inteso esprimere nel film e la concreta forma che essi hanno assunto.

Esso è quindi ricerca dei fattori che conferiscono intensità espressiva a personaggi e situazioni: elementi che hanno origine nel complesso di percezioni visive e auditive in cui il film consiste come oggetto di conoscenza, che sono appunto « organizzati » secondo un criterio normativo che assomma fattori sentimentali e formali e che sottintende ovviamente una tecnica ed un linguaggio.

Ricerca dello stile è quindi individuazione delle soluzioni dell'autore del film ai suoi problemi espressivi, cioè esame della scelta effettuata dei sentimenti che intende esprimere e del modo in cui è stato posto e risolto il problema dell'uso dei mezzi di linguaggio e quindi degli elementi tecnici che ne sono alla base. Soltanto accettando l'indagine critica come processo di rinvenimento di uno stile, cioè individuazione dei fattori determinanti l'espressione, è possibile evitare i pericolosi equivoci del formalismo o del contenutismo.

E nel concreto approfondimento di come ogni elemento, dell'inquadratura e del montaggio, sia impiegato dall'autore ai fini della soluzione di un problema espressivo, sta tutto il valore e il significato del processo critico. L'individuazione dello stile di un autore investe quindi e l'esame degli elementi strutturali della opera intesa nella sua costruzione narrativa, e quindi l'esame dei personaggi e delle situazioni nei loro reciproci rapporti e nella loro composizione ai fini di giudicare della loro « necessità » e coerenza; e l'esame degli elementi espressivi, attraverso cui personaggi e situazioni hanno assunto forma concreta e intensità comunicativa; investe cioè tanto l'esame degli elementi che po-

tremmo definire contenutistici, quanto di quelli formali: la cui separata considerazione può assumere una qualche giustificazione soltanto in sede critica, agli effetti della giustificazione di un certo processo. Lo stile di un autore come particolare modo espressivo del suo mondo viene infatti, in sede di analisi critica, a definirsi e ad individuarsi nello stile di una certa opera, che nel suo attuarsi concreto è anche tecnica ed anche linguaggio. Ed è questa la ragione per la quale, come si è detto, le improprietà linguistiche di certi film di Pabst o le insufficienze tecniche di quelli di Chaplin, non assumono una significazione ed un valore tali da infirmare l'espressione compiuta: perché quel certo uso degli elementi del linguaggio antigrammaticale in senso astratto, o degli elementi tecnici, non rispondente alle loro qualità strumentali, sono divenuti legittimi e significativi in quanto facenti parte integrante di un criterio stilistico.

Né, lo si è detto piú volte, possono assumere alcun valore ai fini del giudizio sulla validità artistica di una certa opera gli obiettivi, del tutto estranei all'arte, che si vorrebbero porre al film: come quello di una verità storica, o di una validità sociale, o di una missione pedagogica o culturale. Motivi, il cui peso può avere differente considerazione su un piano storico e culturale, ma non già artistico.

E' legittimo per il soggetto conoscente, lo si è detto, interessarsi ad un'opera filmica soltanto per i suoi significati sociali, ed in conseguenza di un tale atteggiamento giudicare importante, ad esempio *Due ettari di terra* di Roy: ma tale atteggiamento diviene assolutamente arbitrario ed inautentico quando si vuol coinvolgere, al seguito della validità sociale, una validità artistica che le fratture narrative, la meccanica psicologia dei personaggi, gli inutili artifici formali, contraddicono per la mancanza di uno stile. Un film, in quanto arte, è sempre da considerarsi come il prodotto di un atteggiamento valido in senso etico da parte dell'autore, ma una volta compiuto, e quindi distaccata dall'autore, esso si pone sul concreto piano della storia, come possibile oggetto di conoscenza da parte di infiniti soggetti e quindi come origine di un numero infinito di rapporti. E mentre è evidente che il rapporto attuato con un soggetto in atteggiamento autentico che tende al film nella sua essenza artistica, sempre si risolve con un riconoscimento di una validità anche etica e sociale e storica e culturale; il rapporto con soggetti di gusto non sufficientemente educato o in atteggiamento non autentico, può determinare in essi sollecitazioni e motivi che non costituiscono gli elementi fondamentali dello stile, ma che nella

evidenza del linguaggio filmico assumonó una particolare intensità emotiva nei confronti della psicologia dello spettatore: il che giustifica la limitazione posta alla diffusione di opere in cui piú vivo è il pericolo per un pubblico non educato di un fraintendimento del loro autentico significato.

Analogamente a quanto si è detto sui confronti dell'arte, sul giudizio di valore sul film non può avere peso determinante lo esame delle condizioni in cui l'opera è nata, della particolare situazione dell'autore nell'atto creativo, dell'influsso che su di esso hanno gli elementi dèl momento storico o altri autori con le loro opere: elementi tutti di indubbio interesse, come ogni altro di ordine biografico e culturale, ai fini di definire il modo in cui la primitiva ispirazione dell'autore ha trovato gradatamente la via dell'espressione risentendo di influenze diverse e continuamente modificandosi durante il processo creativo ma che costituiscono fattori giustificativi, e non determinanti, del giudizio. Questa considerazione assume un particolare valore nel campo del cinema ove la complessità del problema realizzativo e l'intervento in esso di diverse persone, rendono difficile l'individuazione della grande multiformità di elementi che influenzano il processo creativo, per un giudizio sul film che deve essere formulato con assoluta autonomia: cosí è evidente che è significativo interpretare Eisenstein alla luce del movimento politico in Russia, che è importante collegare Murnau al movimento espressionista, che è interessante guardare a Wilder attraverso von Stroheim, e cosí via; ma tutte queste considerazioni non possono modificare il giudizio di valore, che deve essere formulato in via assoluta sulle varie opere. Elementi importanti quelli di ordine filologico e storico che si inseriscono in un certo giudizio critico in quanto, come si è detto, esso non può limitarsi alla formulazione di una proposizione affermativa e negativa, ma deve necessariamente giustificarla, inquadrando convenientemente opera ed autore sul piano vivo della storia; ma elementi soltanto integrativi del giudizio stesso.

Anche nei confronti del cinema infatti l'atteggiamento autentico del soggetto, base indispensabile per la formulazione di un giudizio di valore, non può affermarsi che nella presenza di una educazione generale del gusto e di una educazione specifica al linguaggio filmico, cioè all'impiego dei mezzi espressivi filmici. Essa può naturalmente rivelarsi piú o meno necessaria a seconda cioè della maggiore o minore « facilità » del linguaggio in cui le opere sono espresse — un film di Vidor è assai piú facilmente avvicinabile che uno di von Sternberg —, e della maggiore

o minore intensità, in senso psicologico, dei conflitti e dei sentimenti espressi dai personaggi e dalle situazioni drammatiche, e l'umanità delle opere di Chaplin è ovviamente piú immediata e comunicativa di quella di *Jeux interdits* di Clément.

I motivi di interesse di cui si è detto, di ordine culturale etico sociale linguistico, assumono inoltre significativa importanza ai fini di quella graduazione di valore delle opere d'arte che, impossibile in via assoluta, lo è in via relativa. Nel senso che è del tutto assurdo, anche nei confronti del film, effettuare una graduazione di valore tra quelli riconosciuti come opere d'arte: non è possibile cioè asserire che *The man of Aran* di Flaherty è opera d'arte piú o meno elevata di *The circus* di Chaplin in quanto entrambi si affermano come possibilità trascendentale attuata che non soffre graduazioni di sorta.

Una graduazione può effettuarsi tenendo come criterio o il mero gusto del soggetto, nel senso di sua preferenza ed orientamento culturale e stilistico che gli consente una maggiore o minore adesione sentimentale ad una certa opera, oppure il complesso di elementi complementari che conferiscono al film una portata ed un significato, oltre che artistico, anche culturale e storico. Secondo il primo criterio, quello del gusto, è ovvio che il giudizio in quanto influenzato da elementi sentimentali del tutto personali, non offre possibilità di confutazione e rientra nell'opinabile: è pertanto giustificabile, su un piano di ordine psicologico e sentimentale in cui intervengono elementi culturali affettivi mnemonici pertinenti alla particolare sensibilità del soggetto conoscente in quanto esistenza incarnata in una certa situazione, affermare che si « preferisce » *The gold rush* di Chaplin a *Le million* di Clair, per la maggiore « umanità » del personaggio e della vicenda nonché per il « tema » di piú vasto e maggiore impegno (e la frequenza con cui siamo costretti ad usare molti termini tra virgolette, in senso meramente analogico, è riprova della opinabilità di affermazione del genere). Il secondo criterio ha invece una maggiore consistenza ed oggettività, poiché tende ad una graduazione delle opere su un piano storico pur valutandole tutte come ugualmente compiute sul piano dell'arte. E' inevitabile infatti che il giudizio critico tenda a farsi storia ed a considerare quindi il film non soltanto sul piano dell'arte, ma anche nei suoi riflessi sulla cultura, sul gusto, sul costume, sul linguaggio e sulla tecnica. E l'importanza della considerazione di tali elementi diviene ancora maggiore nei confronti di un film non d'arte: poiché è proprio nella carenza di una intensità e

compiutezza espressiva che assumono rilevanza gli elementi complementari, i quali permettono di conferire diversa significazione ed importanza ai film che pur non essendo d'arte, esistono sul piano della storia assumendo in essa un vario rilievo: dalla piú assurda nullità, da qualunque prospettiva l'opera sia considerata, ad una notevole dignità di ordine culturale, linguistico o tecnico. E ciò particolarmente nel cinema in cui, per un complesso di ragioni di ordine diverso, molto poche sono le opere di compiuto valore stilistico. Cosí ad es. pur ammettendo che *Le million* di Clair è opera d'arte stilisticamente compiuta quanto *The man of Aran* di Flaherty, è legittimo affermare che quest'ultima assume sul piano storico una maggiore rilevanza per lo straordinario impegno etico che la permea, per l'uso inconsueto, rispetto al momento storico, degli elementi di linguaggio, per la rinuncia ad ogni suggestione spettacolare pertinente ad un « intreccio » narrativo, nel senso tradizionale del termine.

Importanza ancora maggiore assume, come si è detto, tale valutazione degli elementi complementari quando il giudizio critico è esercitato nei confronti di opere non d'arte, che da tali elementi traggono la loro giustificazione storica, ancne per il fatto che tali elementi possono essere di diversissima natura. *Henry V* di Olivier, pur con notevoli squilibri stilistici e pur nella carenza di una coerenza espressiva idonea a dar vita in modo unitario al mondo di un autore, ha una indubbia importanza culturale, per l'accurata rievocazione di un momento storico e per l'uso frequente del colore in funzione espressiva; *Nous sommes tous des assassins* di Cayatte, pur in un'impostazione narrativa eccessivamente schematica e in una certa meccanicità di soluzioni, è notevole per la nobiltà di un contenuto tematico espresso in termini di alta dignità e di assoluta sincerità; *Ekstase* di Machaty, opera falsa e improntata ad un deteriore letterarismo, ha una significazione precisa come primo esempio di orientamento del cinema verso un naturalismo erotico di tipo Lawrence in letteratura; *The iron horse* di Ford, di dignitoso mestiere, è il primo esempio di un film « western » stilisticamente impegnato; *Cape Forlorn* di Dupont, retorico e convenzionale in molti momenti, è degno di attenzione per l'acuto impiego degli elementi di linguaggio; *Le plaisir* di Ophüls, nella assoluta falsità di personaggi e situazioni, rivela un vivo gusto formale e luministico; *Citizen Kane* di Welles, nonostante errori ed eccessi di gusto, presenta una felice struttura narrativa e una inconsueta impostazione formale; *Das Cabinett des Dr. Kaligari* di Wiene, opera retorica e di maniera, puntualizza l'importanza del movimento

espressionista nell'impiego della scenografia nel film; *Entr'acte* di Clair, dai molti errori e compiacimenti, è la testimonianza del superamento delle sterili ricerche formali dell'avanguardia e la « introduzione » ai film successivi dell'autore; *Blind husbands* di von Stroheim, del tutto mancato, è una rivelazione di tutti gli elementi dello stile dell'autore ancora malamente e confusamente composti; *The scarlet Emperess* di von Sternberg, barocco e spesso vacuamente formale, è significativo per l'uso di certi elementi linguistici e per la funzione della scenografia. Gli esempi potrebbero continuare all'infinito: tanti sono i motivi di interesse culturale linguistico e tecnico che un film può presentare; tanti sono i collegamenti significativi che è possibile porre tra una certa opera ed altre, tra un certo autore ed altri; tanti sono i fatti culturali che si riconnettono, in diverso modo, al cinema. Al punto che anche film del tutto trascurabili su un piano espressivo, possono presentare al giudizio critico insospettati motivi di interesse, in una particolarità tecnica, o linguistica, in un riferimento culturale, in una reminiscenza stilistica, in un frammento significativo.

E quand'anche manchi nella considerazione critica di un film qualunque motivo di interesse artistico e culturale, devono sempre costituire oggetto di indagine del processo critico i complessi rapporti che si istituiscono tra la opera e i soggetti conoscenti. Rapporti di enorme importanza data la diffusione del film e che assumono un rilievo quanto mai significativo in relazione alla particolare suggestione che il film esercita nei confronti delle masse. L'analisi delle ragioni di certe preferenze e del pubblico e del successo di un certo genere di film o di certi attori, è un documento e una testimonianza di straordinario interesse sul piano del costume per l'enorme complesso di legami che vengono a istituirsi tra il cinema e tutta una serie di elementi di ordine sociologico. Non può essere considerato trascurabile, anche se indubbiamente doloroso, il fatto che migliaia di spettatori « evadono » attraverso film interpretati da comici volgari o strutturalmente costruiti secondo le ricette di un deteriore commercialismo. E' viceversa un fatto di grande rilievo che è necessario analizzare e approfondire nell'indagine, che è in definitiva sempre indagine sull'uomo: basti pensare all'influsso determinante esercitato dal cinema sulla nascita dei fumetti.

Non va dimenticato infatti che uno dei motivi piú significativi di importanza di un film, pur non compiuto stilisticamente, sul piano della storia, può essere costituito dalla presenza in esso di un frammento da intendersi come « momento » creativo

unitario, come brano a se stante, e quindi relativamente compiuto.

L'aver considerato il film come opera d'arte, in quanto risultato di una serie di scelte costantemente coerenti ad una fedeltà etica e puntualmente aderenti ad una necessità espressiva, non esclude infatti che possano esistere film in cui la coerenza stilistica non è incrinata dalla presenza di momenti poco felici e stanchi per ritmo, momenti che non assumono ovviamente particolare importanza o rilievo. Taluni elementi di gusto molto discutibile in *Sunset Boulevard* di Wilder non ne compromettono la coerenza stilistica come qualche momento di stanchezza narrativa non infirma la stringatezza espressiva di *Ugetsu Monogatari* di Mizoguchi e come la inutile presenza di qualche personaggio secondario non incrina la unità di *Paisà* di Rossellini. Proprio in quanto il processo creativo di un'opera d'arte non si risolve in una fantomatica intuizione in cui ogni problema espressivo è superato, ma si attua faticosamente a condizione di una autenticità etica e di una capacità espressiva che convergono in una autenticità stilistica continuamente compromessa e posta in rischio tale autenticità stilistica, nel suo concreto manifestarsi in forme particolari e individuate, può presentare qualche leggero cedimento o incrinatura, senza che l'opera debba intendersi compromessa. Viceversa può verificarsi il caso di film in cui tale coerenza stilistica, in significato evidentemente analogico, è limitata ad un solo tratto in cui personaggi e situazioni narrative trovano una puntuale e felice espressione nei mezzi di linguaggio. Si pensi alle sequenze del can-can in *Atlantide* di Pabst, dell'inseguimento finale in *Hallelujah!* di Vidor, della vigilia della battaglia in *Henry V* di Olivier; della seduta in parlamento di *We were strangers* di Huston. Frammenti che costituiscono ulteriore motivo di interesse storico nei confronti di un film, e che quindi costituiscono elementi di indagine del giudizio critico.

Il quale assume quindi, come si è visto, una vastissima prospettiva: poiché formulata la risposta alla domanda fondamentale se il film sia oppur no opera d'arte, esso tende a giustificare tale risposta precisando i termini attraverso i quali è individuabile o meno la presenza di uno stile. Né si limita a ciò, poiché ricerca le costanti stilistiche del mondo dell'autore in rapporto ad altre precedenti sue opere e le collega significativamente con il complesso di elementi multiformi che costituiscono l'ambiente storico in cui l'opera è nata. E se il film non è opera d'arte, ricerca le ragioni della mancata coerenza espressiva e il

vario apporto delle diverse personalità nel processo creativo. E in ogni caso il giudizio critico si allarga per inquadrare l'opera sul piano complesso e multiforme della storia, chiarendo i diversissimi motivi di importanza che esso può assumere ricreando pazientemente legami, collegamenti ed influenze tra l'arte, la cultura, il gusto, la tecnica, il costume, l'erudizione, la politica, la morale, la società.

Stancato dall'incontro concreto con il soggetto nell'atto della conoscenza, anche il cinema, come tutta l'arte, è destinato a transitare nella cultura e tutti i film, vengono ad inserirsi nella storia, come uno degli infiniti elementi di essa. I giudizi critici costituiscono quindi la base per la formulazione di una storiografia del cinema che convenientemente ne illustri i vari motivi di interesse, in relazione al complessissimo intrecciarsi delle relazioni umane. Anche perché, e lo si è detto, i giudizi critici sono destinati inevitabilmente a divenire storia essi stessi; a trovare posto in quel grande edificio, nel mondo della cultura, a fianco dell'arte, con la quale istituiscono numerosi e complessi e significativi rapporti. Ogni catalogazione delle attività dell'esistenza non può rivelarsi che vacua e poco significativa, al di fuori del concreto manifestarsi dell'esistenza che è tutta in ogni suo atto: questa la ragione per la quale anche i giudizi critici che si inseriscono sul piano della storia, sono a loro volta sottoposti a giudizio, in un processo all'infinito che definisce il carattere di eterno divenire dell'esistenza alla ricerca di una autenticità assoluta. Questo il motivo fondamentale per cui si è tanto insistito sull'autenticità come elemento basilare del giudizio critico, una autenticità dell'esistenza non soltanto nei confronti di se stessa, ma dell'arte e quindi dei princípi fondamentali di una metodologia critica astrattamente intesa. E poiché l'esistenza è inoggettivabile a se stessa, in tutti i suoi problemi essa è impegnata al punto di non poterli considerare oggettivamente: perciò questa autenticità assoluta nel giudizio che ha per fondamento una completa adesione dell'esistenza a motivi inerenti all'opera e alla metodologia critica in quanto fatti propri e intimamente sentiti e che richiede la soppressione di ogni altro interesse inerente alla situazione particolare dell'esistenza nel mondo, si presenta in assoluto come un « ideale » in cui, con ansioso impegno, il soggetto conoscente ricerca un'attuazione autentica, in quella continua tensione che è costitutiva dell'esistenza.

Nino Ghelli

Revisione di De Mille

Il mito di Moloch, l'insaziabile divoratore di carne umana, rivive e si rinnova nel cinematografo, questa mostruosa e colossale macchina frutto della « civiltà del novecento », stritolatrice ed annientatrice di uomini ed energie. All'infuori di un'esilissima schiera di studiosi, nessuno conosce e ricorda piú i nomi e le opere dei creatori, degli affinatori, dei primi codificatori di quest'arte nuovissima e già tanto antica! E' stato giustamente osservato essere il cinema un'arte per la quale gli anni valgono decenni ed i decenni secoli e, tanto per fare un esempio detto e ridetto, molti hanno apprezzato Rodolfo Valentino (la cui fama, ad orecchio, resiste tuttora), per la « grande abilità » da lui avuta di morire al momento giusto.

Gli spaventosi sconvolgimenti, che di continuo spazzano via l'effimero mondo della celluloide, hanno in fondo lasciato due soli sopravvissuti: Chaplin e De Mille. Entrambi sono oggi famosissimi e sempre sulla breccia, mentre i loro primi successi risalgono al periodo remotissimo 1913-14.

Sarebbe ingenuo tentare un raffronto fra i due personaggi: il nostro scopo è assai più modesto e riguarda esclusivamente un'indagine serena e necessariamente limitata sull'attività quarantennale di De Mille. A qualcuno parrà la nostra fatica una difesa d'ufficio. Forse è proprio cosí, ma un uomo che è al suo posto di responsabilità da quasi mezzo secolo (e per giunta secolo cinematografico!), che ha creduto nel cinema fra i primi, che lo ha aiutato a nascere ed a svilupparsi e poi lo ha seguito amorevolmente giorno per giorno e non da lontano, ci sembra meritare qualcosa di piú del luogo comune: « confezionatore di film pseudo-storici », con il quale molti credono di averlo già bell'e liquidato!

Per De Mille, il cinema è un'arte. Nel messaggio che inviò ai cineasti russi (1934) scriveva: « *Abbiamo la ferma convinzione che il cinema sia un'arte e che non conosca frontiere. Di piú: poiché il cinema fonde in sé tutte le arti, esso è l'arte del popolo* ». A parte l'asserzione, piú strana che discutibile, che il cinema sia l'arte del popolo, perché è la fusione di tutte le arti (concetto questo di derivazione canudiana), resta di positivo nel messaggio stesso il riconoscimento della funzione sociale dell'arte cinematografica. Questa premessa è meglio chiarita in quanto segue: « *Noi possiamo effettivamente educare il pubblico, informarlo, contribuire alla sua cultura, ma* (e qui è tutto De Mille!) *solo a patto di divertirlo e di commuoverlo nelle sue fibre sentimentali e magari, nel miglior senso, passionali* ». In altre parole: il cinema è un'arte, che ha lo scopo di informare, educare, istruire il pubblico con la « divulgazione » e « lo spettacolo ».

Il cinema americano, compreso il migliore ed esclusi gli schiaffi sferzanti di Stroheim, è sempre *anche* spettacolo. Darryl F. Zanuck ha detto una volta: « *Il pubblico non domanda di meglio che d'essere istruito, a condizione che si sappia presentargli bene la questione. Ma non andrebbe assolutamente al cinema solo per istruirsi* ». « Fare spettacolo » con temi non ignobili è una colpa? La risposta è tutt'altro che facile. Apparentemente potrebbe risolverla una cinematografia con cartolina precetto, ma chi impedirebbe la noia, se non il sonno, agli spettatori convocati? Aristide Gabelli, uno degli spiriti piú lucidi ed acuti dell'ultimo ottocento, constatava: « *Diciamo piuttosto che a molti non par di insegnare, se non annoiano, come a molti non sembra di comandare, se non si avvedono di essere odiati* ». Del resto, si voglia o no, i milioni di uomini frequentanti quotidianamente il cinematografo, hanno bisogno di chiarezza e, soprattutto, di una storia avvincente che esemplifichi, con mano leggera, la tesi, cioè (e siamo tornati al credo demilliano), di « divulgazione » e « spettacolo ». De Mille è rimasto sempre in prima fila, per un'altra ragione. Evidentemente non era sufficiente la sua fede nel cinema come « passatempo con idee », per lasciarlo incolume dopo terrificanti cataclismi, che erano riusciti ad abbattere, ad esempio, un colosso come D. W. Griffith. De Mille ha la suprema abilità di « avvertire il cambiamento dei tempi ». Non è come Griffith, di cui aveva predetto lucidamente la fine: « *Un giorno o l'altro Griffith subirà un duro colpo a causa della sua avversione a trarre i suoi spunti dalla corrente del momento* » (citato dallo Jacobs). « *Il suo fiuto nell'avvertire ciò che sia*

gradito al pubblico rimane insuperato, mentre la sua padronanza del fattore drammatico, derivatagli dal teatro, continua a far divergere l'attenzione dalle manchevolezze artistiche e stilistiche che contrassegnano le sue opere ». Questo giudizio di Lewis Jacobs si può senz'altro sottoscrivere, pur con qualche riserva. In effetti la sua « opera omnia », non è un monumento di arte o di stile, ma in mezzo a tanta farragine c'è del buono e persino dell'eccezionale.

Possiamo anche parzialmente convenire con Gilbert Seldes (*Mr. De Mille non ha mai fatto un film supremamente bello, ma solo film supremamente pretenziosi*), ma dove le accuse a De Mille sono assolutamente fuori posti (per non dire risibili), è quando lo si vorrebbe incriminare di « tradimento della Storia ». La risposta del regista è ovvia: « *In generale i nostri critici non hanno letto piú libri di quanti ne abbiamo letto noi e i nostri collaboratori, né parlano in nome di fatti arcani a noi ignoti. Quelle che a loro paiono sviste od errori o conseguenze di specifica ignoranza sono invece, il piú delle volte, trasformazioni deliberate che abbiamo dovuto far subire alla verità storica, per ragioni che saremo sempre in grado di difendere* ». Ma da quando, ed in nome di quali principi, il film storico deve essere un austero trattato di storia e giudicato alla stregua di questo? Non è il film, storico o no, un fatto artistico da interpretare secondo le normali regole della critica cinematografica? Chi ha mai chiamato Dante, Shakespeare o Manzoni « falsari della storia », perché i loro « personaggi storici » sono libere trasformazioni poetiche? E poi, è proprio sicuro l'acido critico di De Mille di essere veramente un esperto di cose storiche? De Mille non è soltanto uno « spirito acuto e colto », come lo ha ben definito Mario Missiroli, è anche un profondo conoscitore del periodo storico che intende riprodurre. Aiutato da decine di collaboratori, si documenta su tutto quanto potrà essergli utile, poi le necessità del racconto cinematografico gli consigliano l'allontanamento dalla stretta verità, « *per realizzare invece quella che è, a suo modo, un'altra verità: la verità dell'atmosfera* »; e « *malgrado le facili critiche alle fatiche di De Mille, questo è il migliore modo di trattare la storia* » (Aldo Buzzi).

Invece il critico (parliamo specialmente di quello italiano), sembra essere rimasto ancorato alle bisettimanali facezie del vecchio « Marc'Aurelio », spessissimo gustosamente motivate dalle cosiddette « infedeltà storiche » di De Mille. Con questo non vogliamo minimamente esaltare i film « storici » di De Mille come

film eccezionali. Essi sono, al pari di tutte le altre sue opere, piú o meno riusciti, avvincenti, rettorici o suggestivi, ma non sono — né possono essere — « pseudostorici », amenoché non si consideri la cinematografia una specie di « ancilla historiae » (senza contare che anche le fonti storiche sono spesso incerte e parziali), e non si identifichi il mestiere del critico con quello dell'erudito ricercatore di « rerum gestarum memoriae ».

« Quest'uomo vorrebbe farci paura » disse un giorno Tolstoi a chi ebbe a chiedergli un giudizio sulle opere di Turgheniew, ed anche De Mille — osserva Gino Visentini — vorrebbe farci paura. Non tutti i registi di Hollywood possono vantare i difetti di De Mille. Non sono difetti di poca importanza, ed è strano come riescono a convertirsi in pregi. Circondato da collaboratori di primo ordine, riesce comunque sempre a confezionare film superiori alla media: buoni soggetti, ottimi attori, forti contrasti nella illuminazione, una fotografia quasi brutale sono fattori che non ammettono una frettolosa valutazione. « *Piú di qualsiasi altro regista egli ha rispecchiato il mutamento di umori del suo tempo, e le opere sono singolarmente rappresentative degli orientamenti sociali che le determinarono. Influenzò grandemente la produzione portando nella prassi cinematografica molti elementi della tecnica teatrale e rendendo i cineasti americani consci dei valori di contorno. Con la sua ripetuta insistenza sul sesso, sulla educazione, sui costumi del dopoguerra, e con l'importanza data agli abiti, all'arredamento, alle abitazioni, e al tenore di vita, influí su tutta la nazione. Illustrando gli ideali di Hollywood forse piú di ogni altro regista, De Mille resta come una delle personalità piú singolari dell'evoluzione del film americano* » (Jacobs). Non è mai riuscito a liberarsi della sua origine teatrale: i movimenti di macchina sono lenti e molte sequenze sono assai dialogate e noiose per la loro staticità. Le inquadrature sono zeppe di elementi, i piú eterogenei, e cosí i suoi film (sempre di metraggio superiore al normale), si frantumano in varie vicende, sufficienti ad alimentare altrettanti lavori. Tuttavia, come è già detto, quasi sempre i suoi film eccellono ed almeno una sequenza porta l'unghiata del leone.

E' fuori discussione l'attaccamento al cinema del vecchio regista. « *Cecil B. De Mille* — scrisse un giornalista americano nel 1934 — *non può ritirarsi. Egli morirà col megafono in mano. Il fascino dello schermo è penetrato nei piú intimi recessi del suo spirito* ».

The squaw man e gli inizi

Cecil Blount De Mille è nato ad Ashfield, nel Massachusetts, il 28 agosto 1881. Discende da un Antonio De Mil, emigrato in America da Harlem (Olanda), nel 1658, un figlio del quale acquistò circa un quarto dell'isola di Manhattan.

I suoi genitori erano professori universitari: il padre, anche commediografo, come il fratello William. Studiò al Pennsylvania Military College e all'American Academy of Dramatic Arts di New York. Come attore debuttò nel 1902 al Garden Theatre di New York e sposò una compagna d'arte: Constance Adams.

Prima di giungere al cinema aveva scritto alcune commedie, fra le quali « The Return of Peter Grimm », « The Royal Mounted » (in collaborazione col fratello William), « The Genious », « After Eve », « The Stampede », « Cheer Up ». Avendo avuto l'occasione di lavorare con Davide Belasco, gli veniva riconosciuta « *la superiorità di essere forse l'unico regista che conoscesse bene i grandi teatri di Broadway* ». La sua carriera teatrale, sia come attore che come autore, s'annunziava brillante; quando il cinema fece la sua apparizione De Mille intuí subito lo sviluppo e l'importanza che avrebbe preso nell'arte e nella vita. Manifestò questa convinzione all'amico Jesse L. Lasky, un impresario teatrale in cattive acque per il fallimento della sua rivista: Les Folies-Bergère, ed a Samuel Goldfish (Goldwyn), un commesso viaggiatore per una fabbrica di guanti rovinato ed in cerca di un qualsiasi lavoro. Il risultato fu la creazione della « Jesse L. Lasky Feature Play Company », con un capitale di 24.000 dollari. De Mille, direttore artistico della casa, preparò per il suo debutto la versione cinematografica di un successo di Broadway: « The Squaw Man » e volle come protagonista Dustin Farnum, lo stesso acclamato interprete del palcoscenico. Farnum chiese cinquemila dollari ed altrettanti se ne dovettero sborsare all'autore della commedia: Edwyn Royle. Ma la celebrità del divo teatrale e della commedia, permisero a Lasky di ottenere 43.000 dollari dai distributori, prima che si fosse impressionato un solo metro di negativo. De Mille, con la sua « troupe », partí per Flagstaff in Arizona, ma vi trovò un vento tanto forte, da costringerlo a mutar rotta. Giunse cosí nella zona di Hollywood, dove affittò per 200 dollari alla settimana, metà di una rimessa (l'altra metà serviva da ripostiglio alla vettura del proprietario). Gli attori si truccavano nelle stalle attigue e la poca esperienza di De Mille e del suo operatore, rovinò in maniera

abbastanza seria il negativo: tuttavia uno specialista di Filadelfia riuscí a salvare il film e la compagnia.

The Squaw Man fu un successo. Girato nella primavera del 1913, venne presentato al pubblico nel dicembre dello stesso anno. La storia « western » del bianco che ama e sposa la ragazza indiana era svolta con grande abilità. Il film venne rifatto dallo stesso De Mille nel 1918 e nel 1931.

De Mille poté subito lasciare il vecchio ripostiglio — ora monumento nazionale del cinema nordamericano — mentre la casa annunciava un'intesa con i grandi impresari teatrali: Belasco, Liebler, Cohen & Harris. « *La nostra politica* — annunciava la pubblicità — *è di fare " prodigious plays with proeminent players "* ».

Dopo *The Squaw Man* realizzò molti altri film, tratti per lo piú da lavori teatrali celebri. « *Un giorno* — racconta De Mille — *la nebbia era cosí fitta, che copriva completamente i raggi del sole. Era impossibile girare. Allora feci cercare in un teatro vicino i piú potenti riflettori della ribalta e cosí illuminai le scene da riprendere. Fu il primo impiego di luce artificiale nel cinema. Però risultò illuminata soltanto una metà del volto degli attori, mentre l'altra era completamente nell'ombra. Il risultato mi sembrò straordinario, ma l'ufficio commerciale della mia casa lo considerò una pazzia e dovetti appellarmi a Rembrandt per far passare il lavoro* ». La scoperta di De Mille e del suo operatore Alvyn Wyckoff, venne altamente elogiata dagli intenditori ed è ricordata anche da Rudolph Arnheim.

Nel 1915 la società si fuse con la « Famous Players » diventando la « Famous Players Lasky » e De Mille poteva scritturare la famosa cantante e bellissima donna Geraldine Farrar, alle seguenti ghiottissime condizioni: ventimila dollari settimanali, vagone riservato per il viaggio di andata e ritorno ad Hollywood, spese per il soggiorno ad Hollywood completamente a carico della società. In *Carmen* (con la Farrar), « *erano adoperati scenari naturali invece delle piatte scenografie dipinte, allora assai comuni; gli attori pronunciavano battute di dialogo (ancorché il sonoro non fosse stato ancora inventato) come sul palcoscenico; ed erano altresí evidenti una grande cura per i minimi dettagli, un amore per il realismo teatrale, e un grande interesse per i " valori spettacolari ", caratteristiche tutte, queste, che in seguito avrebbero costituito il suo marchio di fabbrica* » (Jacobs).

Forfaiture

Il 20 ottobre 1915, De Mille iniziava la lavorazione di *The Cheat* (meglio conosciuto col titolo francese di *Forfaiture*), e sei giorni dopo quella di *The Golden Chance.* I film venivano realizzati contemporaneamente in questo modo: dalle nove alle sedici si girava: *The Golden Chance,* poi il regista si concedeva due ore per il riposo ed il pranzo; alle diciotto riprendeva con *The Cheat* per terminare alle due antimeridiane. I due film si servivano di diversi tecnici ed artisti, il solo De Mille, freschissimo ed attentissimo, presiedeva all'esecuzione di entrambi. *The Golden Chance* è un film mediocre, che lanciò Wallace Reid, *The Cheat,* invece, è un film di straordinaria importanza.

« *Fu uno dei primi drammi familiari ambientati nella classe elevata, e presentava i punti di vista e i problemi di quella classe senza intendimenti moralistici* » (Jacobs). Il suo soggetto era audacissimo per i tempi: una donna bianca disposta a vendersi ad un uomo di colore, per pagare debiti contratti al gioco alla insaputa del marito ingegnere, non mantiene infine l'impegno e viene dal ricco giapponese marcata con un ferro rovente.

Il film suscitò enorme impressione sui critici del tempo. « *Parigi vedeva per la prima volta un film che meritava il nome di film* », osservò Delluc, e Leon Moussinac: « Forfaiture *ha suonato come un grande colpo di gong in mezzo alla folla* ». S. A. Luciani ha detto: « *Questo film, rivelò tutta una nuova tecnica e una nuova arte, non fatta di virtuosismi, ma di semplicità* ».

Anche gli studiosi recenti hanno messo in risalto le qualità del film: « *La vicenda riusciva un fatto nuovo nel clima cinematografico di allora, soprattutto per il modo deciso e violento con cui era trattata* » (Pasinetti). « *Il suo valore storico e il suo sforzo artistico non sono però, meno reali, grazie al tentativo della tecnica nuova usata per l'interpretazione e per il procedere del soggetto che è uno fra i piú importanti che sia dato riscontrare nell'evoluzione del cinema* » (Carl Vincent).

Tutto sommato, il giudizio migliore resta ancora quello di Delluc, il quale ha centrato in pieno la personalità del De Mille: « Forfaiture *ha soprattutto il pregio di una cosa completa. Le opere di genio non sono quasi mai complete. Qui niente genio, ma elementi scelti con la massima accortezza e riuniti, equilibrati con un'abilità infinita... Nessun musicologo griderà al genio davanti alla " Tosca " di Puccini. Tuttavia tutti vi riconosceranno un qualcosa di completo, organizzato con una destrezza e*

con una maestria ammirevoli. Forfaiture *è la "Tosca" del cinema*».

The Cheat, venne interpretato dall'attore giapponese Sessue Hayakawa (già divo di Thomas Ince) e da Fanny Ward. «*La France admira profondement l'impassibilité de Sessue Hayakawa, qui jouait avec les yeux et les sourcils. Cette impassibilité nous frappe moins aujourd'hui*» (Georges Sadoul).

La prima guerra mondiale

Con l'intervento americano nella cosiddetta «grande guerra», De Mille si orientò verso il genere propagandistico. *Joan the woman,* definita dallo Jacobs, un sermone pro-alleati, venne presentata sugli schermi newyorkesi poche settimane prima dell'intervento americano. «Joan the woman *affermava in maniera spettacolare come fosse assoluto dovere degli anglosassoni aiutare la Francia ed espiare in tal modo la parte avuta nell'uccisione di Giovanna d'Arco. Questo film, interpretato da Geraldine Farrar, insegnava il patriottismo facendo appello alle piú ricche sorgenti emotive: l'amore e la religione. Le scene panoramiche di guerra, i soprannaturali effetti di sogno, e una suggestiva sovrimpressione (Joan è alla corte di Carlo VII e chiede soldati per salvare la Francia, mentre scure figure spettrali di alti cavalieri in armatura calano dall'alto sul re e sulla Pulzella) spinsero i critici a paragonare il film a* Civilization *di Ince, "uguagliandolo ma non sorpassandolo". I trucchi fecero dire a qualcuno che "michelangioleggiavano il sole"*» (Jacobs).

The little American, «*mobilisait la gloire de Mary Pickford au service de la cause alliée*». La bionda «Fidanzata d'America», spia francese arrestata dai tedeschi, viene salvata in extremis dalle violenze prussiane. Lo stesso De Mille considerò *The whispering chorus,* come il suo miglior film di guerra. Piú raffinato e meno sontuoso dei precedenti, si proponeva di «*impartire l'insegnamento religioso della fedeltà ai principii e al dovere, nonché alla bandiera ed alla patria*». «Photoplay» del giugno 1918 scriveva che «*le scene finali sono terribili senza necessità, piene di tremende, sottili suggestioni che renderanno isteriche le spettatrici sensibili. Gran parte della vicenda è narrata con ombre spettrali che rappresentano le voci mute, e son condotte in una maniera molto artistica*».

Sempre nel quadro della propaganda, De Mille produsse:

We cant't have every-thing (che additava agli americani le vie dell'abnegazione e del sacrificio), e *Till I come back to you* (violento atto d'accusa contro i tedeschi invasori del Belgio). Tutte queste opere ebbero a protagonisti i migliori divi della Paramout: Mary Pickford, Geraldine Farrar, Theodore Roberts (l'uomo dal sigaro), Hobart Bosworth, Elliot Dexter, Wallace Reid, Fanny Ward e Jack Holt.

La guerra non era ancora finita e già De Mille si rivolgeva ad altri generi, aiutato e consigliato dal suo meraviglioso intuito di « trarre i suoi spunti dalla corrente del momento ».

Dopo un paio di film di assaggio, si orientò decisamente su di un sentiero completamente nuovo per la cinematografia: l'esaltazione delle nuove norme di vita e la ribellione contro la morale tradizionale, quella morale che esaltava la donna come l'angelo del focolare e la povertà come fonte di impagabile felicità interiore.

L'era del jazz

Sotto l'influenza di Cecil B. De Mille i film « *avevano preso gli attributi ed i punti di vista di un mondo da èra del jazz. Dal dopoguerra al* 1924, *i suoi film davano il tono e l'atmosfera a tutta la produzione cinematografica. Come rilevava il regista: " La donna disonorata è passata di moda quanto la donna vittoriana che si faceva prendere dagli svenimenti ". I suoi lavori di questo periodo trattavano con leggerezza i vincoli matrimoniali e mettevano in dubbio responsabilità considerate fino ad allora necessarie nella vita familiare. In tutti si misconosceva la santità della famiglia, e il dovere di ogni donna di essere prima di tutto una madre e una sposa onesta, e si subordinava ogni problema al nuovo, massimo interesse del dopoguerra: il sesso. Essi (i film) giustificavano benevolmente lo scioglimento del vincolo matrimoniale e illustravano una " gioventú sfrenata nella sua maggiore sfrenatezza ". Sfruttavano principalmente l'erotismo, il sensazionale, l'eleganza e i nuovi ideali di vita, in un modo che affascinava la nuova classe di spettatori; si ricorreva ad essi anche come scuola di buone maniere. Un'intensa campagna pubblicitaria lanciò De Mille come il regista piú provocante, piú sensazionale, piú audace; il regista dalle messinscene lussuose, dagli argomenti azzardati* » (Jacobs). Le trame (dovute in gran parte a Jeanie McPherson) erano quanto mai piccanti e non

mancavano le scene spinte. I personaggi si muovevano in invidiabili ambienti sfarzosi e scintillanti. Elemento immancabile in ognuno di questi film era la vasca da bagno, dove Gloria Swanson o la « giovane canaglietta » Julia Faye, immergevano i loro splendidi corpi.

Male and female, definito dalla pubblicità « *storia di una verità inverosimile* » era una libera riduzione del « The Admirable Chrichton » di Barrie. Durante una crociera nei mari del Sud, lo yackt di una ricca e nobile famiglia inglese affonda, ed i passeggeri si rifugiano in un'isola deserta. Il maggiordomo diviene il capo della piccola comunità e sta per sposare la sua ex-padrona, quando i naufraghi vengono salvati e le barriere sociali ristabilite. Il film era l'esaltazione del sesso, il quale viene frenato nei suoi legittimi e naturali impulsi dai pregiudizi e dalle esigenze della moderna civiltà. *Don't change your husband,* narra di una giovane moglie che va al mare, mentre il marito è occupato nei suoi molteplici affari. Qui ella incontra un « guastatore di paci familiari » e divorzia dal marito. Alla fine, la primitiva famiglia viene ricomposta ed il « guastatore » scornato. Pur avendo l'aria di condannare il divorzio, il film in sostanza veniva a suffragare le nuove concezioni secondo cui una donna aveva il diritto di spezzare il legame matrimoniale quando gliene saltasse il capriccio.

Fool's Paradise era la storia di un reduce dalla guerra con la vista molto indebolita a causa di un attacco di gas lacrimogeni. Stella, la bellissima creatura « amante del piacere e dell'amore », si infiamma per lui, ma Jim ama una celebre artista francese e vive col pensiero rivolto a lei. Stella, innamorata seriamenet per la prima volta, con un sotterfugio si nasconde nella capanna di Jim, il quale le cede il proprio giaciglio per riposare. « *Stella rimane un poco perplessa e si domanda perché quell'uomo, non approfitta come gli altri del suo splendido corpo come uno strumento di piacere e lo incita a baciarla usando per questo tutte le sue maliarde arti di seduzione* » (da una locandina dell'epoca). Ma Jim non cede e va per il mondo in cerca della sua Mary. La trova finalmente nel Siam, ospite di un Principe. L'avvicina e trova in lei vacuità e superficialità. La misura è colma, quando la donna, a cui è caduto casualmente un guanto nella fossa dei coccodrilli, promette il suo cuore a chi glielo riporterà. Il Principe cavallerescamente si slancia verso la fossa e scende sorreggendosi ad una spalliera di fiori, ma giunto a metà dell'altezza, la spalliera cede ed egli cade tra i coccodrilli inferociti.

Sarà Jim a salvarlo e poi a ritornare in patria dalla sua Stella. *Fool's paradise* si valeva di tutti gli accorgimenti propri delle produzioni demilliane dell'epoca. Sarebbe interessante rivederlo oggi come antologia dei passi piú efficaci per tener sveglia l'attenzione degli spettatori. La scena della seduzione nella capanna, pur con la falsa conclusione moralistica, toccava l'apice della sensualità e la sequenza della fossa dei coccodrilli (con le sue iniziali reminiscenze letterarie), teneva sospesi gli spettatori per parecchi eccitantissimi minuti. *Adam's Rib* venne giudicato uno spettacolo fastoso che mostrava « *la ragazza moderna in una nuova luce* ».

Per la verità, il gruppo « sessuale » di De Mille è artisticamente insignificante e non ha lasciato alcuna traccia, pur avendo influenzato le produzioni di una folla di registi compreso lo stesso Lubitsch, cionondimeno una storia del cinema come fatto sociale e di costume non può non dedicargli una attenta considerazione.

Il cinema si « moralizza »

Gli scandali del '20-21 misero in pericolo la solidità di Hollywood ed i produttori corsero ai ripari. Bisognava dimostrare che la città del cinema non era il regno della carne e del diavolo, anzi un luogo perfettamente in regola con i dettami della morale. De Mille fu tra i primi a seguire le esortazioni di Will H. Hays (il famoso zar del cinema) e, mentre infuriava lo stile « demilliano », annunciò con il solito apparato pubblicitario la realizzazione di *The ten Commandments*. Il film resta a tutt'oggi come uno dei piú grandi « colossi » mai realizzati. Nelle prime quattro settimane di lavorazione spese un milione di dollari, spaventando fortemente i produttori. Il « trucco » del passaggio del Mar Rosso, dovuto a Roy Pomeroy, è ancora ricordato per la sua impressionante grandiosità.

Il soggetto di Jeanie McPherson (la scenarista ufficiale di De Mille) era ispirato alla storia biblica di Mosè, che si alternava alla storia moderna. La formula non era nuova e si poteva far risalire ad *Intolerance* di Griffith, ma probabilmente De Mille si ispirò a *Sodom und Gomorrah* di Michael Kertesz (oggi Michael Curtiz), che nel 1922 giunse dall'Austria e tenne per settimane il cartellone a Broadway.

De Mille proclamò che « *non siamo noi a infrangere i co-*

mandamenti, ma sono i comandamenti che infrangono noi » e dichiarò inoltre di voler fare solo film edificanti. Tuttavia nello stesso *The ten Commandments* il racconto biblico venne « indorato » da una scena d'orgia che superò per sensualità tutto quanto si era visto prima sullo schermo. La bellissima Miriam (Estelle Taylor), « *espressione dell'idolatria e della lussuria* », eccita il popolo ebreo a crearsi un idolo d'oro. Intorno al Vitello si danza « *in un'orgia di follia e di perdizione* ».

Nel 1925 Cecil B. De Mille lascia la Paramount e passa alla P.D.C. (Producers Distributing Corporation) con l'impegno di consegnare dodici film l'anno di cui due diretti personalmente e gli altri supervisionati. Ai suoi ordini sono i registi e scenaristi: Frank Urson (che firmerà il notevole: *Chicago*), Paul Iribe, Jeanie McPherson, Beulah Marie Dix, Beltram Millhauser (transfuga dai « serials »), E. K. Adams, l'operatore capo Peverell J. Marley e lo scenografo e fututro regista Mitchell J. Leisen (che si separerà da lui nel 1933). Gli attori scritturati sono: Victor Varconi (il divo di *Sodom und Gomorrah,* importato frettolosamente in America), Leatrice Joy, Rod La Roque, Julia Faye, Lillian Rich, Vera Reynolds, Florence Vidor, Barbara Bedford, Robert Edeson e Clive Brook. A questo proposito, il celebre regista afferma: « *Io non voglio essere circondato da una collezione di piccoli De Mille*: *ogni attore deve avere ben distinta la sua personalità* ».

Il primo grande successo P.D.C. è: *The Volga boatman,* una trama di principi e di rivolte sullo sfondo della Russia zarista. Con *The King of Kings,* De Mille volle superare se stesso. Per comporre la corona di spine di Gesú Cristo inviò in Terra Santa un assistente, perché gli procurasse autentici rovi di Gerusalemme. Durante le riprese gli attori non potevano fumare e, per contratto, non potevano frequentare né ricevimenti mondani, né clubs notturni: ogni giornata di lavoro aveva inizio con una preghiera ed il protagonista, H. B. Warner, era praticamente isolato dai suoi colleghi allo scopo di evitargli la piú piccola distrazione. Nella scena del terremoto, malgrado le precauzioni prese, vi furono alcuni feriti tra le comparse. La pubblicità puntò soprattutto sulle ricostruzioni storiche (era l'epoca dello strepitoso lancio di *Ben-Hur*). « *Sullo schermo rivivrà la fiorente Gerusalemme, dominata dall'Aquila Romana, dalle strade ampie fiancheggiate da palazzi e da templi, coi suoi capaci fori e coi suoi maestosi colonnati, con il suo basolato e le sue quadrate*

fontane... Sfondi di sogno, palmeti sul deserto a perdita d'occhio, dune di sabbia increspate dal ghibli... Non basta, Cecil B. De Mille animò i triclinii adorni di fontane zampillanti, i negozi e le case, i templi e le strade... E Gerusalemme venne popolata di una folla eteroclita di Romani oziosi e di soldatesche brutali, di Orientali effeminati e di Egizi enigmatici, di schiavi numidi e di giocondi mercanti fénici ». Alexander Woolcott, dopo la prima, affermò che *The King of Kings* sarebbe stato applaudito ancora nel 1947. La profezia si è avverata. Ancor oggi viene presentato con grande successo. E' stato tradotto in ventisette lingue, tra le quali il cinese, il turco, l'arabo, l'indostano e la sua versione in formato ridotto viene quotidianamente usata dai missionari dalle rive del Gange a quelle del Congo.

Il parlato e la storia romana

La travolgente ondata del parlato schiantò idoli ritenuti intoccabili, ma De Mille si impadroní di colpo del nuovo mezzo e *The godless girl,* il suo primo film sonoro parzialmente dialogato, venne definito assai notevole per l'impiego del sonoro. *The Sign of the Cross,* reagiva alla depressione del 1929. Terry Ramsaye lo giudicò « *adatto ai pubblici d'oggigiorno, un film stanco di raffinate artificiosità, stanco di tecnicismi, stanco di ricchi voltolantisi nel fango, stanco di tutto ciò che è ingannevole è materiale* ». *The sign of the cross* era una specie di « Quo Vadis? » con cristiani al circo e Nerone celebrante l'incendio di Roma. *This day and age,* lavoro di ambiente moderno, invitava i giovani ad unirsi per imporre il rispetto della legge ai gangsters. *Four frightened people,* vicenda di una maestrina-Cenerentola, fu un mezzo disastro. De Mille con questo film volle tornare all'antico: c'è infatti la sequenza « sessuale » della ragazza nuda che suscita il desiderio di tre uomini sperduti nella jungla. Il periodo si conclude con *Cleopatra* e con *The Crusades.* Naturalmente i due film basati sulla storia romana sono i piú notevoli di questo gruppo e la loro fama non si è ancora offuscata, anzi viene rinfrescata da periodiche redditizie riedizioni. « *Nel piccolo film che è circolato come " presentazione " della mia* Cleopatra, *ho tentato appunto di dar l'idea di tutte le ricerche che una pellicola storica esige, di tutti i vincoli che essa impone. Ora, da molte parti ho inteso dire che quella* Cleopatra *era un tradimento delle figure, nonché del mondo romano e mediterraneo di quell'epoca. Sia pu-*

re: e su questo punto ritornerò tra breve. Sta di fatto che anche in quel " tradimento ", non c'era fatto od episodio entrato nella trama di straforo o per puro motivo di comodo: tutto era stato ragionato e discusso su documenti, su testimonianze, su opere di storici fra i piú attendibili. E non c'era costruzione scenica, non armatura o costume, non arredo o strumento o suppellettile che non fossero stati fabbricati senza la consultazione di solidissime " pezze d'appoggio ". In occasioni simili, l'artista, l'uomo di fantasia — ove sia anche persona di cultura e di coscienza — non si sente libero se non quando lo studioso dopo maturo esame, abbia appurato tutte le basi storiche e, sull'autorità di queste, gli abbia dato il via... Nel mondo latino, quelle gesta e quegli episodi (a proposito di Cleopatra) *sono tradizione viva; nel mondo europeo in genere, sono fatti di cultura generale; in quello americano, sono già molto meno sentiti; negli altri continenti possono essere addirittura ignorati. Dovevo quindi fare una media; e perciò qualche volta, nell'espressione dei sentimenti, non m'è stato possibile evitare una certa concreta modernità, una immediatezza attuale che mi sono state rimproverate come anacronismi ed incomprensioni. Viceversa nel* King of Kings *e in molte parti del* The Sign of the Cross, *dove lavoravo sulla tradizione cattolica e cristiana, mi è riuscito infinitamente piú facile di mantenermi fedele alle esigenze dello spettacolo e insieme al colore della leggenda* ».

Quando girava *Cleopatra,* De Mille, che è un repubblicano militante, trovava un nesso tra la pancia delle comparse e l'abolizione del proibizionismo di Roosevelt: « *Quando allineo le comparse non vedo che una legione di pance rotonde. E' la birra. E' la birra, vi dico, la causa di tanto malanno. Dove sono le maschie figure del* Segno della Croce? ».

The Crusades furono un mezzo fiasco e fecero dire a Zukor: « *Il re è morto!* », ma De Mille accantonò il film e lo ripresentò nel 1948. Stavolta l'incasso della « prima » fu di 31.000 dollari, mentre l'analoga serata del 1935 non aveva reso che 11.000 dollari.

La storia americana

Giunto all'apice della sua carriera, De Mille abbandonò i fasti dell'antica Roma per dedicarsi ad un genere caro a Griffith ed ha John Ford: la drammatizzazione di avvenimenti impor-

tanti della storia americana. Cominciò con *The plainsman,* una ben azzeccata ricostruzione della vita del leggendario Wild Bill Hickok, interpretato da un Gary Cooper in gran forma.

Durante la preparazione del film De Mille e i suoi collaboratori consultarono oltre seicento volumi e tutti i periodici stampati tra il 1865 ed il 1875. Le spese per la sola documentazione storica costarono sessantamila dollari. Gli sceneggiatori del film (Waldemar Young, Harold Lamb, Lynn Riggs), si erano attenuti con una certa fedeltà a quelle che sono le fonti piú sicure nella bibliografia di Hickock: « The Prince of Pistoleers » di Frank J. Wilstach ed i racconti di Courtey Ryley Cooper. « *Il rappresentante piú autorevole della tendenza epica* (nel western) *è Cecil Blount De Mille, che ispira le sue oleografie cinematografiche alle stampe " storiche " dell'*800 *ed ai quadri di Fredric Remington: le sue rievocazioni migliori* (The plainsman *e* Union Pacific), *sono redatte con un gusto popolare che può non dispiacere. Il regista sa tuffarsi nell'aureola della leggenda. Proprio per l'improbabilità dei legami con la storia e con la cronaca, la materia si dispone avventurosamente con una logica primitiva ed efficace.* The plainsman, *sulle avventure e gli amori leggendari di Hickock e di Calamity Jane, era girato nello spirito in cui annualmente a Deadwood* (*Sout Dakota*) *il popolo, celebrando la ricorrenza delle " giornate del '76 "; rinnova in una rappresentazione che viene allestita nei luoghi stessi dove si sarebbero svolti i fatti, la scena dell'uccisione di Hickock* (*colpito alle spalle, come tutti gli eroi del West*), *facendovi seguire l'arresto, il processo e l'impiccagione del vile assassino. Il western di De Mille suggellato da un finale non lieto si distingueva per questo suo tono popolaresco, da canzone di gesta* » (Tullio Kezich). Grandemente elogiata fu la sequenza finale dove « *sceneggiatura, regia, fotografia, recitazione, montaggio hanno confluito al punto giusto di fusione per creare la catastrofe rendendo anche col dialogo e col ritmo con cui si susseguono le inquadrature, l'incombente sensazione del dolorosamente ineluttabile* ».

La Paramount (alla quale De Mille è ritornato subito dopo l'avvento del sonoro, reduce dalla P.D.C. e da una breve parentesi con la M.G.M.), riedita di tanto in tanto *The plainsman,* ottenendovi sempre grande successo.

Non meno efficace è l'altro western epico: *Union Pacific,* sulla costruzione della prima grande ferrovia transamericana. Il soggetto era di Ernest Haycox (l'autore di « Stage to Lordsburg » da cui Ford trasse l'ispirazione per l'indimenticabile *Stagecoach*)

CECIL B. DE MILLE: *The squaw man* (1913): Dustin Farnum

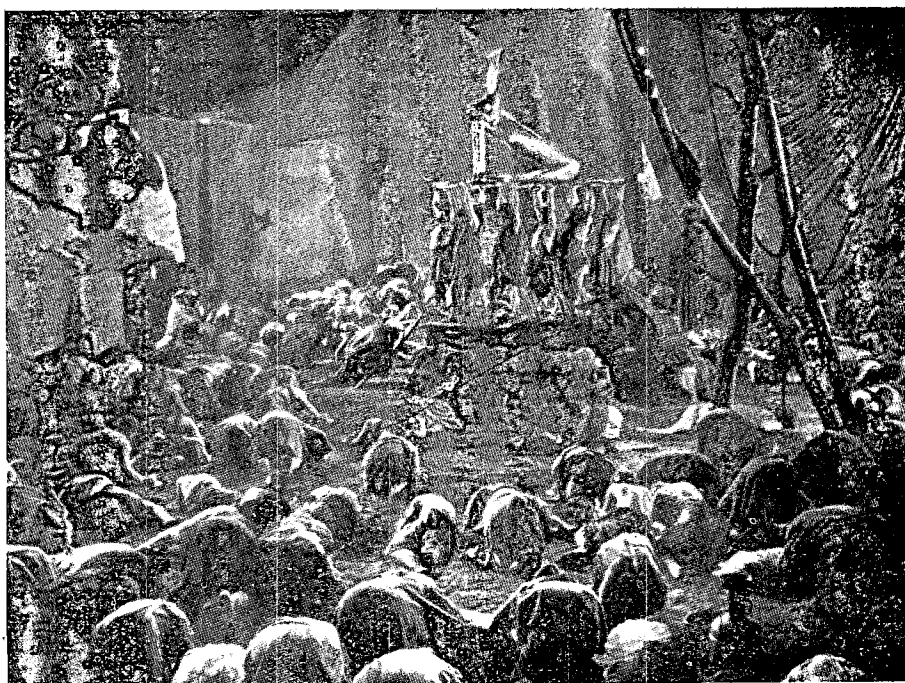
CECIL B. DE MILLE: *Carmen* (1915): Geraldine Farrar e Wallace Reid

CECIL B. DE MILLE: *The cheat* o *Forfaiture* (I prevaricatori, 1915): Sessue Hayakawa, Jack Dean

CECIL B. DE MILLE: *The cheat* o *Forfaiture* (I prevaricatori, 1915): Fanny Ward

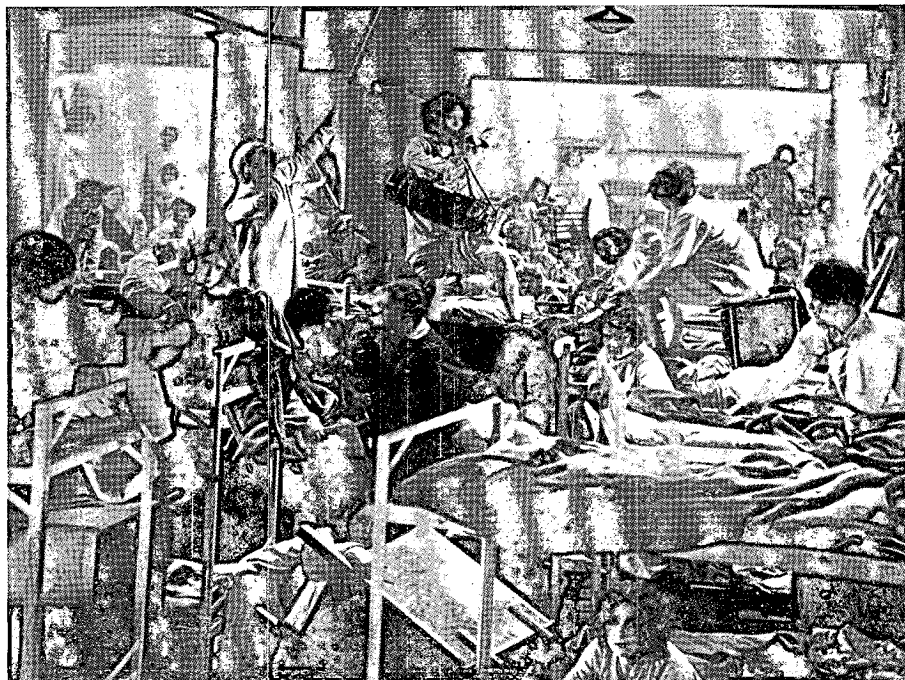
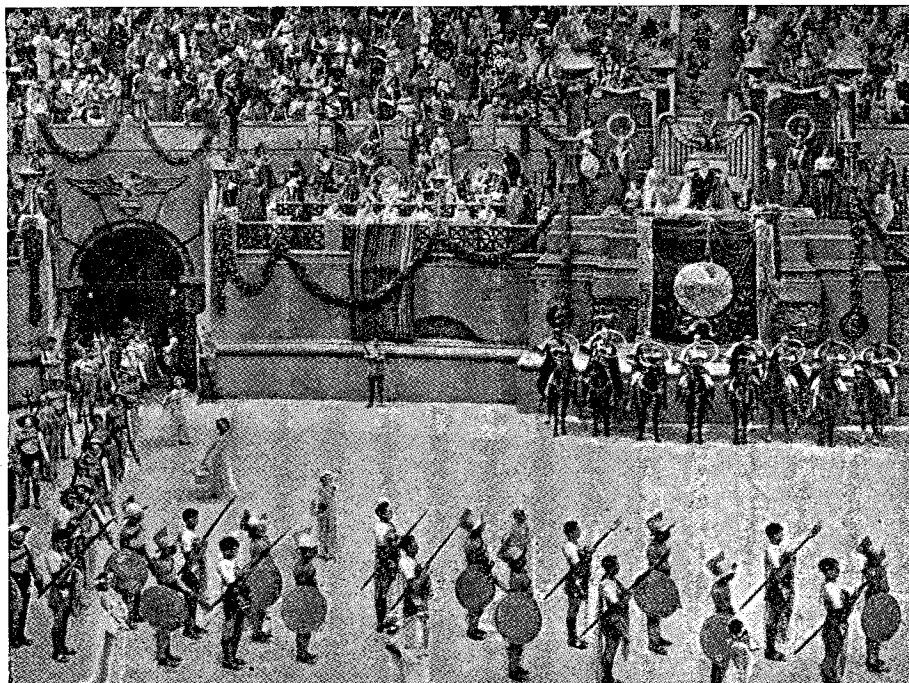
CECIL B. DE MILLE: *Joan the woman* (1917): Geraldine Farrar e Wallace Reid

CECIL B. DE MILLE: *The squaw man* (1918):
Katherine Mac Donald, Elliot Dexter, Anna Little

CECIL B. DE MILLE: *The ten Commandments* (I dieci Comandamenti, 1923):
Theodore Roberts

CECIL B. DE MILLE: *The ten Commandments* (I dieci Comandamenti, 1923):

CECIL B. DE MILLE: *The ten Commandments* (I dieci Comandamenti, 1923): Theodore Roberts

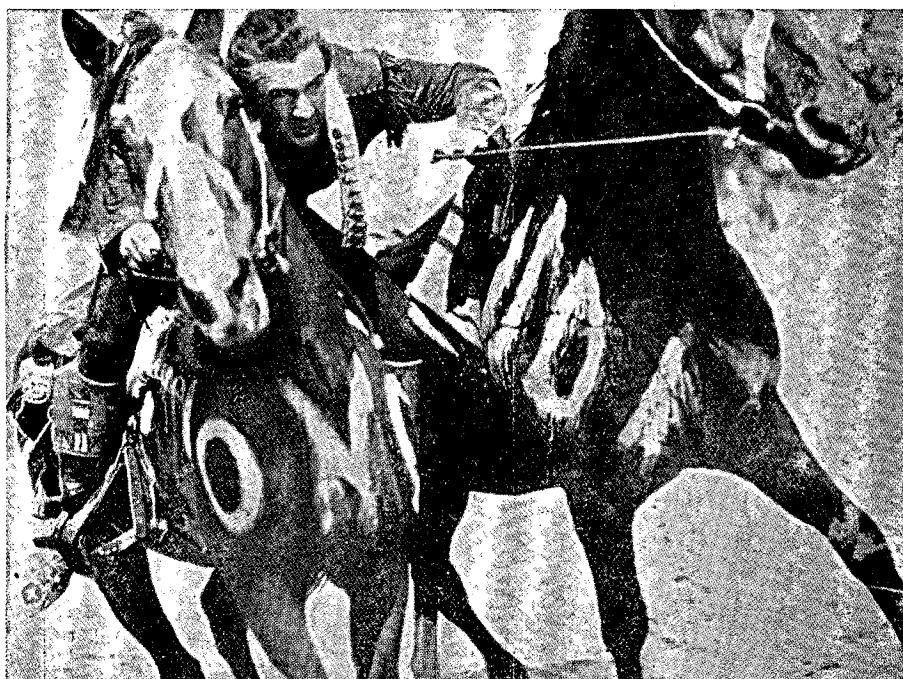
CECIL B. DE MILLE: *The ten Commandments* (I dieci Comandamenti, 1923): Rod La Roque, Leatrice Joy

CECIL B. DE MILLE: *Male and Female* (Maschio e femmina, 1919)

CECIL B. DE MILLE: *The godless girl* (La donna pagana, 1928)

CECIL B. DE MILLE: *The sign of the cross* (Il segno della croce, 1932)

CECIL B. DE MILLE: *The sign of the cross* (Il segno della croce, 1932)

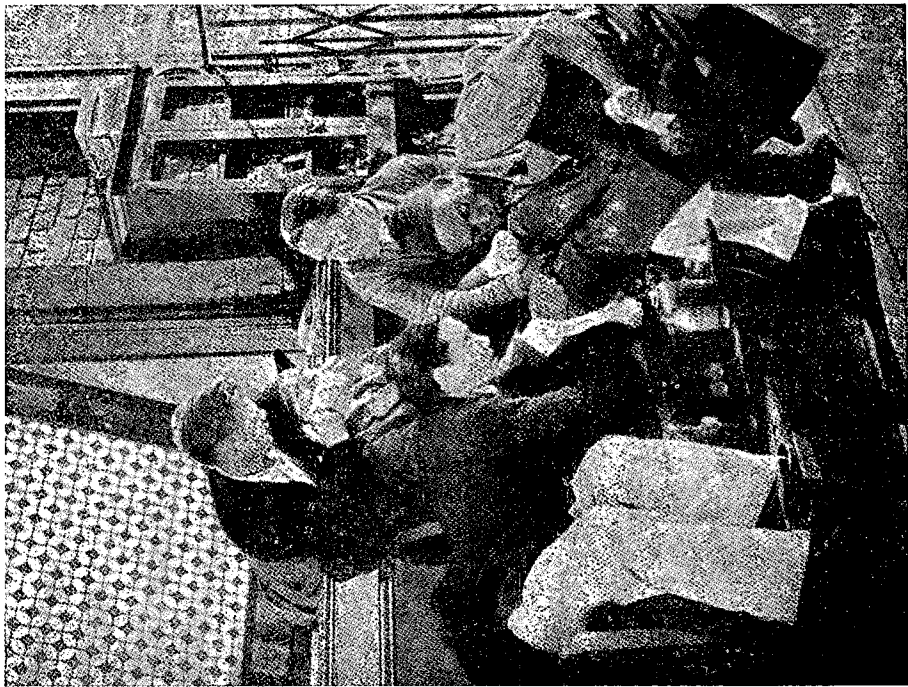
CECIL B. DE MILLE: *The sign of the cross* (Il segno della croce, 1932)

CECIL B. DE MILLE: *Reap the wild wind* (Vento selvaggio, 1941)
Ray Milland, John Wayne

CECIL B. DE MILLE: *The plainsman* (La conquista del West, 1937): Gary Cooper, Jean Arthur

CECIL B. DE MILLE: *The plainsman* (La conquista del West, 1937): Gary Cooper

CECIL B. DE MILLE: *The story of Dr. Wassell*
(La storia del Dottor Wassell, 1944): Gary Cooper

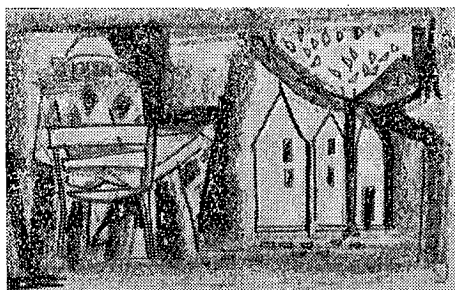
CECIL B. DE MILLE: *The story of Dr. Wassell*
(La storia del Dottor Wassell, 1944): Gary Cooper

CECIL B. DE MILLE: *Unconquered* (Gli invincibili, 1947): Gary Cooper, Paulette Goddard

CECIL B. DE MILLE: *This day and age* (La nuova ora, 1933)

CECIL B. DE MILLE: *Sanson and Delilah* (Sansone e Dalila, 1949): Hedy Lamar, George Sanders

CECIL B. DE MILLE: *Then ten Commandments* (1955): Charlton Heston

e la sceneggiatura opera di alcuni specialisti del genere quali C. Gardner Sullivan, già prezioso collaboratore di Ince nelle sue migliori produzioni, e Jack Cunnigham l'eminente scenarista di *The covered wagon* di Cruze. A parte i molti valori della pellicola, merita segnalare in quest'epoca propizia alla revisione critica e storica della lunga e sanguinosa guerra tra bianchi e pellerossa, la sequenza dell'assalto al treno, polemicamente preparata dalla brutale ed inutile uccisione di un giovane inoffensivo indiano da parte di un viaggiatore dell'Union Pacific. Dopo questo film, De Mille pur realizzando opere di sicuro mestiere (come *The greatest show on earth*), non è riuscito a raggiungere l'impegno e la felice ispirazione delle sue produzioni migliori.

Roberto Chiti e Mario Quargnolo

Filmografia di Cecil B. De Mille

Produzioni della Jesse L. Lasky Feature Play Company

1913 - THE SQUAW MAN - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Edwin Milton Royle - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Alvyn Wyckoff - *Scenografia*: Wilfrid Buckland - *Attori*: Dustin Farnum, Viola Dana, Vick Lareno, Winifred Kingston, Henry Stockbridge, Oscar Apfel.

— BREWSTER'S MILLIONS - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Winchell Smith - *Sceneggiatura*: Melville Stone e Winchell Smith - *Regìa*: Cecil B. De Mille e Oscar Apfel - *Fotografia*: Alvyn Wyckoff - *Scenografia*: Wilfrid Buckland - *Attori*: Bessie Barriscale, Lolita Robertson, Charles Richmond, Theodore Roberts, Robert Edeson, Edward Abeles.

1914 - THE CALL OF THE NORTH - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di George Broadhurst, a sua volta adattata dal romanzo « Conjuror's House » di Stewart Edward White - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE VIRGINIAN (a colori) - *Soggetto*: Owen Wister - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attore*: Dustin Farnum.

— WHAT'S HIS NAME - *Soggetto*: George Barr McCutcheon - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE MAN FROM HOME - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Booth Tarkington e Harry Leon Wilson - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Attore*: Theodore Roberts.

— READY MONEY - *Soggetto e sceneggiatura*: James Montgomery - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— ROSE OF THE RANCHO - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di David Belasco e Richard Walton Tully - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Attore*: Bessie Barriscale.

— THE CIRCUS MAN - *Soggetto e sceneggiatura*: George Barr McCutcheon, Cecil B. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE CHOST BREAKER - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Paul Dickey e Charles W. Goddard - *Sceneggiatura*: James Montgomery, Cecil B. De Mille - *Regia*: Cecil B. De Mille.

— CAMEO KIRBY - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Booth Tarkington e Harry Leon Wilson - *Sceneggiatura*: Harry Leon Wilson, Cecil B. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (*La ragazza del West*) - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di David Belasco - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Mary Pickford, Dustin Farnum, J. Warren Kerrigan, Francis X. Bushman Sr..

1915 - GOOSE GIRL - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Harold McGrath - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille.

— AFTER FIVE - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Cecil B. De Mille e William C. De Mille - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE WARRENS OF VIRGINIA - *Soggetto*: David Belasco - *Sceneggiatura*: William C. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Mary Pickford, Blanche Sweet.

— THE COUNTRY BOY - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Edgar Selwyn - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— GENTLEMAN OF LEISURE - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di John Stapleton, a sua volta basata su un romanzo di P. G. Wodehouse - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille.

— GOVERNOR'S LADY - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Alice Bradley - *Sceneggiatura*: Alice Bradley, Cecil B. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE UNAFRAID - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Eleanor M. Ingram - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE CAPTIVE - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Jeanie McPharson - *Sceneggiatura*: Jeanie McPharson, Cecil B. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— SNOBS - *Soggetto*: basato sulla omonima commedia satirica di George Howard Bronson - *Sceneggiatura*: Cecil B. De Mille, George Howard Bronson - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE WILD GOOSE CHASE - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di William C. De Mille - *Sceneggiatura*: William C. e Cecil B. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— CHIMIE FADDEN - *Soggetto*: basato su alcuni racconti di Edward W. Townsend - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Attore*: Victor Moore.

— KINDLING - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Charles A. Kenyon - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille.

— CARMEN - *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Prosper Mérimée - *Sceneggiatura*: William C. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Aiuto regìa*: Sam Wood - *Attori*: Geraldine Farrar (*Carmen*), Wallace Reid (*Don Josè*), Pedro De Cordoba (*Escamillo*), Horace B. Carpenter - *Fotografia*: Alvyn Wyckoff - *Scenografia*: Wilfrid Buckland.

— CHIMMIE FADDEN OUT WEST - *Soggetto*: basato su alcuni racconti di Edward W. Townsend - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson, Cecil B. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attore*: Victor Moore.

— THE CHEAT (Titolo francese: *Forfaiture;* tit. italiano: *I prevaricatori*) - *Soggetto*: Hector Turnbull - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Alvyn Wyckoff - *Scenografia*: Wilfrid Buckland - *Attori*: Fanny Ward, Sessue Hayakawa, Jack Dean.

— TEMPTATION - *Soggetto*: Hector Turnbull - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Attrice*: Geraldine Farrar.

Produzioni della Famous Players Lasky - Paramount

1916 - MARIA ROSA - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sulla commedia di Guido Marburg e Wallace Gillpatrick - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Attrice*: Geraldine Farrar.

— THE GOLDEN CHANCE - *Soggetto*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Wallace Reid, Cléo Ridgely.

— THE TRAIL OF THE LONESOME PINE - *Soggetto*: basato sulla commedia di Eugene Walker a sua volta adattata dal romanzo di John William Fox jr. - *Sceneggiatura e regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Thomas Meigham, Theodore Roberts, Charlotte Walker.

— THE HEART OF NORA FLYNN - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Hector Turnbull - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— DREAM GIRL - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— SWEET KITTY BELLAIRS - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di David Belasco, a sua volta ricavata dal romanzo di Agnes e Egerton Castle - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— JOAN THE WOMAN - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Geraldine Farrar, Wallace Reid, Raymond Hatton, Hobart Bosworth, Jack Holt.

1917 - A ROMANCE OF THE REDWOODS - *Soggetto*: basato sul romanzo « Il silenzio bianco » di Jack London - *Sceneggiatura*: Jeanie Mc Pherson, Cecil B. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— THE LITTLE AMERICAN - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie Mc Pherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Mary Pickford, Hobart Bosworth, Jack Holt.

— THE WOMAN GOD FORGOT - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Geraldine Farrar, Wallace Reid.

— THE DEVIL-STONE - *Soggetto*: Beatrice De Mille, Leighton Osmun - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Geraldine Farrar, Wallace Reid.

1918 - THE WHISPERING CHORUS - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Perley Poore Sheehan - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— OLD WIVES FOR NEW - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di David Graham Phillips - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Elliot Dexter, Florence Vidor, William Boyd.

— WE CAN'T HAVE EVERYTHING - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Rupert Hughes - *Sceneggiatura*: William C. De Mille - *Regìa*: Cecil B. De Mille.

— TILL I COME BACK TO YOU - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attore*: Bryant Washburn.

— THE SQUAW MAN - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Edwin Milton Royle - *Sceneggiatura*: Beulah Marie Dix - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Elliot Dexter, Anna Little, Katherine Mac Donald, Jack Holt, Noah Berry sr.

— DON'T CHANGE YOUR HUSBAND (*Perché cambiate marito?*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie Mc Pherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Gloria Swanson, Lew Cady, Elliot Dexter.

1919 - FOR BETTER, FOR WORSE (*La corsa al piacere*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Edgar Selwyn - *Sceneggiatura*: William C. De Mille, Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Gloria Swanson, Leatrice Joy, Thomas Meigham, Miriam Batista, Elliot Dexter.

— MALE AND FEMALE (*Maschio e femmina*) - *Soggetto*: basato sulla commedia « The admirable Crichton » di James M. Barrie - *Adattamento e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Alvyn Wyckoff - *Scenografia*: Wilfrid Buckland - *Attori*: Gloria Swanson (*Lady Mary Lasenby*), Thomas Meigham (*Crichton*), Raymond Hatton (*Ernesto Wolley*), Lila Lee (*Cuddles*), Theodore Roberts (*Lord Loan*), Robert Cain (*Lord Brokelhorst*), Bebe Daniels (*la favorita del re*), Julia Faye (*Susan*), Rhy Darby (*Eileen Craigs*), Mildred Rearden (*Agata Lasenby*), Wesley Barry.

— WHY CHANGE YOUR WIFE? (*Perché cambiate moglie?*) - *Soggetto*: William C. De Mille - *Sceneggiatura*: Olga Printzlau, Sada Cowan - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Gloria Swanson, Thomas Meigham, Bebe Daniels, William Boyd, Theodore Kosloff.

1920 - FEET OF CLAY (*Anime nel turbine*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo di Margaretta Tuttle - *Sceneggiatura*: Beulah Marie Dix, Bertrand Millhauser - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Vera Reynolds, Rod La Roque, Ricardo Cortez, Julia Faye, William Boyd, jr., Robert Edeson, Lillian Leighton, Lucien Littlefield. (*Il film fu presentato al pubblico nell'autunno 1924*).

— SOMETHING TO THINK ABOUT - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attrice*: Gloria Swanson.

— FORBIDDEN FRUIT (*Frutto proibito*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Agnes Ayres, Theodore Roberts.

1921 - THE AFFAIRS OF ANATOL (*Fragilità dei femmina*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Arthur Schnitzler, a sua volta tratto dal romanzo di Elinor Glyn - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Gloria Swanson, Wallace Reid, Bebe Daniels, Wanda Hawley, Elliot Dexter, Monte Blue, Agnes Ayres, Theodor Roberts.

— FOOL'S PARADISE - *Soggetto*: basato sul racconto « The Laurels and the Lady » di Leonard Merrick - *Sceneggiatura*: Beulah Marie Dix, Sada Cowan - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Dorothy Dalton, Conrad Nagel, Theodore Kosloff.

1922 - SATURDAY NIGHT (*La coppia ideale*) - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Conrad Nagel, Leatrice Joy, Edith Roberts.

— MANSLAUGHTER - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Alice Duer Miller - *Adattamento e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Thomas Meigham, Leatrice Joy, Lois Wilson.

1923 - ADAM'S RIB - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Gloria Swanson, Wallace Reid, Ann Q. Nillson, Pauline Garon, Elliot Dexter, Theodore Kosloff, Dorothy Davenport.

— THE TEN COMMANDMENTS (*I dieci comandamenti*) - *Soggetto*: Anne Bauchens, Alfred Hustwick - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Peverell Marley, Ray Rennahan - *Effetti speciali*: Roy Pomeroy - *Scenografia*: Mitchell Leisen, Paul Iribe - *Costumi*: Clara West - *Musica*: Hugo Riesenfeld - *Attori*: Episodio biblico: Theodore Roberts (*Mosè*), James Neill (*Aronne*), Estelle Taylor (*Miriam*), Charles De Rochefort (*il Faraone*), Julia Faye (*la moglie*), Terence Moore (*il figlio*), Lawson Butler (*Dathson, l'uomo di bronzo*), Myrna Loy (*una danzatrice*); Episodio moderno: Richard Dix (*John*), Rod La Roque (*Daniel*), Edith Chapman (*la loro madre*), Leatrice Joy (*Mary*), Agnes Ayres (*una donna perduta*), Nita Naldi (*Fanny*), Charles Ogle.

1924 - TRIUMPH (*Trionfo*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di May (Helen Marion) Edginton - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Leatrice Joy, Rod La Roque, Victor Varconi, Charles Ogle, Julia Faye, George Fawcett, Theodore Kosloff, Robert Edeson, Raymond Hatton, Zasu Pitts.

— THE GOLDEN BED (*Il letto d'oro*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Wallace Irwin - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Attori*: Lillian Rich, Vera Reynolds, Rod La Roque, Theodore Kosloff.

(*E' quasi certo che per tutti i film sopra elencati, anche per quelli*

nei quali non ne sia stata fatta esplicita menzione, l'operatore sia stato Alvyn Wyckoff *e lo scenografo* Wilfrid Buckland).

Produzioni della P. D. C. (Producers Distributing Corporation)

1925 - THE ROAD YESTERDAY (*La vita che torna*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Beulah Marie Dix e Evelyn Greenleaf Sutherland - *Sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Peverell J. Marley - *Scenografia*: Mitchell Leisen - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Joseph Schildkraut, William Boyd jr., Jetta Goudal, Theodore Kosloff.

1926 - THE VOLGA BOATMAN (*Il battelliere del Volga*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo di Konrad Bercovici - *Adattamento*: Leonore J. Coffee - *Sceneggiatura*: Jeanie Mc Pherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Peverell J. Marley - *Scenografia*: Mitchell Leisen - *Montaggio*: Anne Bauchens, Walter Forde - *Attori*: William Boyd jr., Victor Varconi, Elinor Fair, Julia Faye, Robert Edeson, Theodore Kosloff, William Humphrey.

1927 - THE KING OF KINGS (*Il Re dei Re*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sui 4 Vangeli e sugli Apocrifi - *Adattamento e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Direzione della fotografia*: Peverell J. Marley - *Fotografia*: Fred Westerberg, Jack Badaracco - *Scenografia e costumi*: Mitchell Leisen - *Assistenti alla regìa*: Franck Urson, Jack De Limur - *Musica*: Hugo Riesenfeld - *Montaggio*: Anne Bauchens, Walter Forde - *Attori*: H. B. Warner (*Gesù*), Dorothy Cummings (*Maria*), Ernest Torrence (*Pietro*), Joseph Schildkraut (*Giuda*), Jacqueline Loogan (*Maddalena*), Victor Varconi (*Pilato*), Rudolf Schildkraut (*Caifa*), Mickey Moore (*Marco*), Sam de Grasse (*Simone*), Jetta Goudal (*la pia donna*), James Neill (*Giacomo*), Joseph Striker (*Giovanni*), William Boyd (*Simone il cireneo*), Robert Edeson (*Matteo*), Julia Faye (*Marta*), Theodore Kosloff (*il capo delle guardie*), Clarence Burton (*il buon ladrone*), James Mason (*il cattivo ladrone*), May Robson (*sua madre*), Sydney d'Albrook (*Tommaso*), David Umboden (*Andrea*), Charles Belcher (*Filippo*), Kenneth Tompson (*Lazzaro*), Clayton Packard (*Bartolomeo*), Robert Ellsworth (*Simone*), Ed Brady (*un fariseo*), Charles Requa (*Giacomo il povero*), John T. Prince (*Taddeo*), Montagu Love (*un centurione*), Lionel Belmore (*un nobile romano*), Youcca Troubetzkoy (*il Principe d'Egitto*), So-Jin (*un Principe persiano*), Monte Collins (*un ricco giudeo*), Viola Louie (*la adultera*), Leon Holmes (*un povero di spirito*), George Siegmann (*Barabba*), Bryan Washburn (*un romano*), Mabel Coleman (*la moglie di Pilato*), Hector Sarno (*un falegname*), Muriel Mac Cormack (*una cieca*), Josephine Norman (*Maria di Betania*), Gertrude Claire (*la povera vedova*), Alan Brooks (*Satana*), Casson Fergusson (*uno scriba*), Kenneth Gibbons e George Calliga (*due Principi di Erode*), Otto Lederer (*un banchiere*), Noble Johnson, Sally Rand.

1928 - THE GODLESS GIRL (*La donna pagana*) - (*Sonoro*) - *Produzione*: Pathé Exchange - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson, Beulah Marie Dix - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Peverell J. Marley - *Scenografia*: Mitchell Leisen - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Lina Basquette, George Duryea, Noah Berry sr., Eddie Quillan, Marie Prevost, Mary Jane Irving, Kate Price.

Film realizzati per la Distribuzione Metro Goldwyn Mayer

1929 - DYNAMITE (*Dinamite*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Dialoghi*: Jeanie Mc Pherson, John Howard Lawson, Gladys Unger - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Beverell J. Marley - *Scenografia*: Mitchell Leisen - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Conrad Nagel, Kay Johnson, Charles Bickford, Julia Faye, Jane Keckley, Muruel McCormick, Joel McCrea, Robert Edeson, Leslie Fenton, Rita La Roy, William Holden sr., Barton Hepburn, Henry Stockbridge, Ernest Hilliard, June Nash, Nancy Dover, Nelly Edwards, Jerry Zier, Tyler Brooks, Clarence Burton, James Farley, Robert T. Haines.

1930 - MADAM SATAN (*Madame Satan*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Jeanie McPherson - *Dialoghi*: Gladys Unger, Elsie Janis - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Harold Rosson - *Scenografia*: Mitchell Leisen - *Musica e canzoni*: Clifford Gery, Herbert Stothart, Elsie Janis, Jack King - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Kay Johnson, Reginald Denny, Lillian Roth, Roland Young, Elassa Petersen, Boyd Irwin, Wallace Mac Donald, Maine Geary, Rina De' Liguoro, Allan Lane, Kenneth Gibbons, Wilfred Lucas, Tyler Brooke, Lotus Thompson, Vera Marsh, Martha Sleeper, Doris McMahon, Marie Valli, Julienne Johnston, Albert Conti, Youcca Troubertskoy, Earl Askam, Betty Francisco, Henry Stockbridge, Inez Seabury, June Nash, Mary Carlisle, Mary McAllister, Katarine Irving, Aileen Ranson, Dorothy Dehn, Louis Natheaux, Ella Hall, Edward Davis, Kasha Haroldi, Katherine De Mille, Vera Gordon, Natalie Storn, Elvira Lucianti, Marguerite Swope, Theodore Kosloff, Jack King, Edward Prinz, Miss Vernon, Lorimer Johnson, John Byron, Abe Lyman e la sua orchestra, Nora Lane.

1931 - THE SQUAW MAN (*Naturich, la moglie indiana*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Edwin Milton Royle - *Sceneggiatura*: Lucien Hubbard, Lenore J. Coffee - *Dialoghi*: Else Janis - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Harold Rosson - *Scenografia*: Vincent Trotta, Mitchell Leisen - *Musica*: Herbert Stothart - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Lupe Velez, Warner Baxter, Eleanor Boadman, Charles Bickford, Raymond Hatton, Lillian Bond, Paul Cavanagh, Julia Faye, Dewitt Jennings, J. Farrell McDonald, Dickie Moore, Franck Hagney, Mitchell Lewis, Victor Potel, Franck Rice, Eva Dennison, Luke Cosgrave, Lawrence Grant.

Film realizzati per la distribuzione Paramount

1932 - THE SIGN OF THE CROSS (*Il segno della Croce*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di William Barrett - *Sceneggiatura*: Bartlett Cormack, Waldemar Young, Sidney Buchman - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Karl Struss - *Scenografia*: Mitchell Leisen - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Fredric March (*Marco*), Elissa Landi (*Milvia*), Claudette Colbert (*Poppea*), Charles Laughton (*Nerone*), Jan Keith (*Tigellino*), Jeyzella (*Ancaria*), Richard Alexander, Tommy Coulon, Harry Beresford, Arthur Hohl, Ferdinand Gottschalk, Clarence Burton, Nat Pendleton, William M. Mong, Harold Healy, Robert Manning, Joe Bonomo.

1933 - THIS DAY AND AGE (*La nuova ora*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Bartlett Cormack - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Peverell J. Marley - *Scenografia*: Mitchell Leisen - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Richard Cromwell, Judith Allen, Charles Bickford, Warner Richmond, Billy Gilbert, Noah Berry sr., Wallace Reid jr., Eric von Stroheim jr., Eddie Nugent, Lester Arnold, Fred Kohler, Bryant Washburn jr., William Neil Hart jr., Brandley Page, Guy Usher, Fuzzy Knight, Harry Green, Louise Carter, Ben Alexander, George Barbier, Samuel S. Hinds, Wade Boteler, Howard Lang.

1934 - CLEOPATRA (*Cleopatra*) - *Soggetto*: Waldemar Young, Vincent Lawrence - *Adattamento e sceneggiatura*: Bartlett Cormack - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Victor Milner - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Musica*: Rudolph Kopp - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Claudette Colbert, Karren William, Henry Wilcoxon, Geltrude Lawrence, Jan Keith, Joseph Schildkraut, C. Aubery Smith, Ian Mac Laren, Arthur Hohl, Leonard Mudie, Irving Pichel, Claudia Dell, Eleanor Phelp, Jack Rutherford, Robert Warwick, Grace Durkin, Marry Fahrney, Edwin Maxwell, Francis Mac Donald, Charles Morris, Harry Beresford, Mary Loos, Ferdinand Gottschalk, Bruce Warren, Robert Manning, Ed Deering, Jayne Regan, William Farnum, Lionel Belmore, Florence Roberts, Dick Alexander, Celia Rylan, William V. Mong.

— FOUR FRIGHTENED PEOPLE - (*Quattro persone spaventate*) - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di E. Arnot Robertson - *Sceneggiatura*: Bartlett Cormack, Lenore J. Coffee - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Karl Struss - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Claudette Colbert, Herbert Marshall, William Gargan, Mary Boland, Leo Carillo, Nella Walker, Tetsu Komai, Chris Pin Martin, Joe De Cruz, Minoru Nisheda, Delmar Costello.

1935 - THE CRUSADES (*I crociati*) - Produttore: Adolph Zukor - *Soggetto*: Harold Lamb - *Sceneggiatura*: Dudley Nichols, Waldemar Young, Jeanie McPherson, Edward T. Lowe - *Regìa*: Cecil De Mille - *Fotografia*: Victor Milner - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Effetti fotografici speciali*: Gordon Jennings - *Musica*:

Rudolph Kopp - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Henry Wilcoxon, Loretta Young, Ian Keith, C. Aubrey Smith, C. Henry Gordon, Joseph Schildkraut, Montague Love, Alan Hale, George Barbier, Katherine De Mille, Mumsden Hars, William Farnum, Hobart Bosworth, Mischa Auer, Alberto Conti, J. Carrol Naish, Pedro De Cordoba, Emma Dunn, Maurice Murph, Stanley Andrews, Ramsay Hill, Celin Tapley, Harold Goodwyn, Harry Cording, Jason Robards, Paul Satoff, George Brugerman, Mary Loos, Joan Breslau, Ann Sheridan.

1937 - THE PLAISMAN (*La conquista del West*) - *Produttore*: Cecil De Mille - *Soggetto*: basato su racconti di Courtney Ryley Cooper e Frank J. Wilstach - *Adattamento*: Jeanie McPherson, - *Sceneggiatura*: Waldemar Young, Harold Lamb, Lynn Riggs - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Victor Milner, George Robison - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson, A. E. Freudman - *Musica*: George Antheil - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Gary Cooper, Jean Arthur, James Ellison, Charles Bickford, Porter Hall, Helen Burgess, John Miljan, Victor Varconi, Fred Kohler sr., Frank Albertson, Paul Harvey, Frank McGlynn sr., Fuzzy Knight, Purnell B. Pratt, Anthony Quinn, Pat Moriarty, Charles Judels, Walter Baldwin, George Ernest, Johnny Downs, Granville Bates, Harry Woods, Francis McDonald, George McQuarrie, George « Gabby » Hayes, Driscoll, Antelipe Girl, i Pellirosse Cheyennes « Cervo Macchiato » e « Corna di bufalo ».

1937 - THE BUCANEER (*I filibustieri*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo « Lafitte the pirate » di Lyle Saxon - *Adattamento*: Jeanie McPherson - *Sceneggiatura*: Edwin Justus Mayer, Harold Lamb, C. Gardner Sullivan - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Victor Milner - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Musica*: George Antheil - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Fredric March, Franziska Gaal, Akim Tamiroff, Margot Grahame, Ian Keith, Fred Kohler sr., Robert Barrat, Walter Brennan, Evelyn Keyes, Hans Steinke, Douglas Dumbrille, Beulah Bondi, Anthony Quinn, Spring Byington, Hugh Sothern, Gilbert Emery, Holmes Herbert, John Rogers, Michael Brooks, Eric Stanley, Lina Basquette, Stanley Andrews, James Flavin, Al Hill, Davidson Clark, Richard Denning, Joe Yule, Philo McCullough, George H. Reed, Reginald Sheffield, Leyland Hodgson, Evon Thomas, Thaddius Jones, Eugene Jackson, Ivan Miller, James Graig, Barry Norton.

1939 - UNION PACIFIC (*La via dei giganti*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: Ernest Haycox - *Adattamento*: Jack Cunningham - *Sceneggiatura*: Walter De Leon, C. Gardner Sullivan, Jesse L. Lasky jr. - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Partecipazione alla regìa*: Arthur Rosson - *Fotografia*: Victor Milner - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Musica*: George Antheil, Eric Krumgold - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Barbara Stanwyck, Joel McCrea, Robert Preston, Akim Tamiroff, Lynne Overman, Brian Donlevy, Robert Barrat, Evelyn Keyes, Anthony Quinn, H. Holtker, Stanley C. Ridges, Fuzzy Knight, Regis Toomey, Francis McDonald, J. Carrol

Naish, Syd Saylor, Bob Burns, Julia Faye, Ward Bond, Richard Lane, Si Jenks, Ruth Warren, William Pawley.

1940 - LAND OF LIBERTY - *Produzione*: Motion Picture Producers & Distributors of America - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e commento*: Jeanie McPherson, Jesse L. Lasky jr. - *Regìa*: Cecil B. De Mille (*Documentario di propaganda*).

— NORTHWEST MOUNTED POLICE (*Giubbe rosse*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto e sceneggiatura*: Alan Le May, Jesse L. Lasky jr., C. Gardner Sullivan - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia* (in technicolor): Victor Milner, Howard Greene - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Gary Cooper, Madeleine Carroll, Paulette Goddard, Preston Foster, Robert Preston, George Bancroft, Lynne Overman, Akim Tamiroff, Walter Hampden, Lon Chaney jr., Montague Love, Francis McDonald, George E. Stone, Willard Robertson, Regis Toomey, Richard Denning, Robert Ryan, Douglas Kennedy, Clara Blandick, Ralph Byrd, Lane Chandler, Julia Faye, Jack Pennick, Rod Cameron, Buster Rasmonde, James Seay, Jack Chapin.

1941 - REAP THE WILD WIND (*Vento selvaggio*) - *Soggetto*: basato su un racconto di Thelma Strabel - *Sceneggiatura*: Alan Le May, Charles Bennett, Jesse L. Lasky jr. - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Victor Milner, William Skall - *Effetti fotografici speciali*: Dawey Wrigley, Gordon Jennings, Fred Sarse, William Pereira - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Ray Milland, Paulette Goddard, John Wayne, Raymond Massey, Susan Hayward, Robert Preston, Lynne Overman, Martha O' Driscoll, Charles Bickford, Walter Hempden, Victor Varconi, Julia Faye, Louise Beavers, Elisabeth Risdon, Janet Beecher, Hedda Hopper, Ben Carter, Victor Kilian, Frank M. Thomas, J. Farrell McDonald.

1944 - THE STORY OF DR. WASSELL (*La storia del Dottor Wassell*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sulla biografia del Comandante Corydon M. Wassell narrata da lui stesso e su una biografia scritta da James Hilton - *Adattamento*: Jeanie McPherson - *Sceneggiatura*: Alan Le May, Charles Bennett - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Victor Milner, William Snyder - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Gary Cooper, Lareine Day, Signe Hasso, Dennis O' Keefe, Carol Thurston, Stanley Ridges, Carl Esmond, Paul Kelly, Elliot Reid, Renny McEvoy, Philip Ahn, Oliver Thorndike, George Macready, Barbara Britton, Malvin Francis, Boyd Irwin, Charles Trowbridge, Douglas Fowley, Lester Matthews, Yvonne De Carlo, Miles Mander, Gordon Richards, Victor Varconi, Joel Allen, Edith Barreth, James Millican, Doodles Weaver.

1947 - UNCONQUERED (*Gli invincibili*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Neil H. Swanson - *Sceneggiatura*: Charles Bennett, Fredric M. Frank, Jesse L. Lasky jr. -

Regìa: Cecil B. De Mille - *Fotografia*: Ray Rennahan - *Scenografia*: Hans Dreier, Walter Tyler - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Gary Cooper, Paulette Goddard, Howard Da Silva, Boris Karloff, Cecil Kellaway, Ward Bond, Katherine De Mille, Victor Varconi, Henry Wilcoxon, Sir Charles Aubrey Smith, Virginia Grey, Porter Hall, Mike Mazurki, Richard Gaines, Virginia Campbell, Gavin Muir, Alan Napier, Nan Sunrland, Marc Lawrence, Jane Nigh, Griff Barnett, John Maylong, Lloyd Bridges, Oliver Thorndike, Paul E. Burns, Davidson Clark.

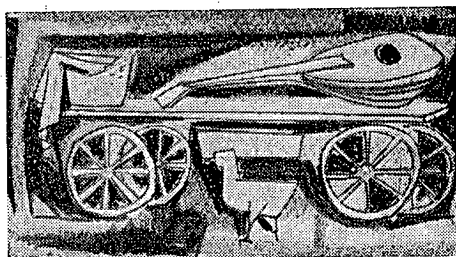
1948 - CALIFORNIA'S GOLDEN BEGINNING - *Produttore*: Grant Leenhouts - *Soggetto e sceneggiatura*: Jack Roberts - *Regìa*: Cecil B. De Mille,, William H. Coleman - *Fotografia*: Stuart Thompson - *Musica*: Irvin Talbot - *Montaggio*: Frank Brook - *Attori*: John Eldrege,Louis Jean Heydt, Harold Vermilyea, Lane Chandler, Will Right, Irvin Bacon.

1949 - SAMSON AND DELILAH (*Sansone e Dalila*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: Harold Lamb, Vladimir Jabotinsky - *Sceneggiatura*: Jesse L. Lassky jr., Fredric M. Frank - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia (in technicolor)*: George Barnes - *Scenografia*: Hans Dreier, Walter Tyler - *Effetti fotografici speciali*: Gordon Jenkins, Paul Lerpae, Deveraux Jennings - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Hedy Lamarr, Victor Mature, George Sanders, Angela Lansbury, Henry Wilcoxon, Oliver Deering, Fay Holde, Lulia Faye, Rusty Tamblyn, Villiam Farnum, Lane Chandler, Moroni Olsen, Francis J. MacDonald, William Davis, John Miljan, Arthur C. Brian, Laura Elliot, Victor Varconi, John Parrish, Frank Wilcox, Russell Hicks, Boyd Davis, Fritz Leiber, Mike Mazurki, Davidson Clark, George Reeves, Pedro De Cordoba, Frank Reicher, Colin Tapley.

1952 - THE GREATEST SHOW ON HEARTH (*Il più grande spettacolo del mondo*) - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: Fredric M. Frank, Barre Lyndon, Theodore St.. John - *Sceneggiatura*: Fredric M. Frank, Thedore St. John, Frank Cavett - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia* (in technicolor): George Barnes - *Scenografia*: Hal Pereira, Walter Tyler - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Betty Hutton, Cornel Wilde, Charlton Heston, Gloria Grahame, James Stewart, Dorothy Lamour, Henry Wilcoxon, Lyle Bettger, Lawrence Tierney, John Kellogg, John Ridgely, Julia Faye, Frank Wilcox, Bob Carson, Lillian Albertson, Emmett Kelly, Cucciola, Antoinette Concello, John Ringling North, e i componenti del Ringling Bros Barnum & Bailey Circus.

1955 - THE TEN COMMANDMENTS - *Produttore*: Cecil B. De Mille - *Soggetto*: basato sulle narrazioni bibliche, sul Corano, sugli scritti di Flavio Giuseppe, Eusebio, ecc. - *Sceneggiatura*: Aeneas Mackenzie, Jesse L. Lasky jr., Jack Gariss, Frederic M. Frank - *Regìa*: Cecil B. De Mille - *Fotografia* (in vistavision e technicolor): Loyal Griggs - *Scenografia*: Ray Moyer - *Consulenza artistica*: Walter Tyler - *Co-*

stumi: Edith Head - *Montaggio*: Anne Bauchens - *Attori*: Charlton Heston (*Mosè*), Anne Baxter (*Nefertiti*), Edward G. Robinson (*Dathan*), Yvonne De Carlo (*Sephora*), Debra Paget (*Lilia*), John Derek (*Giosue*), Nina Foch (*Bithia*), Judith Anderson (*Memnet*), Sir Cedric Hardwicke (*Sathi il Giusto*), Vincent Price (*Baka*), Martha Scott (*Yochabel*), John Carradine (*Aaron*), Julia Faye (*Elisheba*), Henry Wilcoxon (*Dumbrille*), Miss Daering (*Miriam*), Jan Keith (*Ramses I*), Donald Curtis (*Mered*), Edna May Cooper. (*In corso di lavorazione*).

(*A cura di* R. C. *e* M. Q.)

Variazioni e commenti

L'erede di Valentino e la signora degli spaghetti

L'altra notte, nell'unica piazza di un paesino perduto dell'alto viterbese, abbiamo appreso molte cose utili su un giovane attore cinematografico che oggi va per la maggiore. Ad altissima voce, come si è soliti fare allorché un tantino di euforia ci rende del tutto maleducati, ci affannavamo a sostenere le qualità espressive di questo attore, le sue doti d'interprete. Ma quattro giovanotti locali giustamente ci misero a tacere, e finirono col rivelarci l'importanza di Marlon Brando — ché di lui si parlava —: dei suoi capelli, dei suoi sguardi, del suo modo di dare il gas alla motocicletta, dei suoi vestiti, dei suoi occhiali, del suo genio — infine — nel trattare le donne. Ormai vinti, ci colpí di sorpresa la rivelazione finale: nessuno dei nostri antagonisti aveva mai visto un film con Brando.

Chi dice che il divismo è morto? Forse è caduto in letargo per un certo numero di anni, ed è facile capire perché: prima c'era stata la fine del muto e il conseguente crollo inopinato di alcuni miti; poi la guerra e quell'estremo aderire ad un dramma quotidiano, stringente, dimesso negli uomini e nelle cose, che essa comportava; poi gli eroi della vita reale: i nostri volti, le nostre miserie, le nostre passioni, la tranche de vie *in agguato all'angolo della strada. Ci volle molto tempo perché la fabbrica dei sogni ricominciasse a costruirne, confezionandoli con quella minima dose di evasione appena indispensabile per la creazione del mito. E di quell'epoca rimangono pochissime cose, frammenti friabilissimi del desiderio del pubblico di tornare ad adorare gli idoli: i capelli di Veronica Lake, le lentiggini di Van Johnson, i lunghi guanti neri di* Gilda. *Giusto la Hayworth, appunto, sem-*

brò destinata a resistere di piú; ma se tutti ricordiamo la scena del furto in Ladri di biciclette *pochissimi rammentano che il manifesto dell'attacchino Ricci era quello di* Gilda. *I tempi erano immaturi, come si vede; e poi si trattava di un'attrice mediocre: finché rifece il verso al marito (Welles, naturalmente) riuscí a resistere, poi decadde.*

Ma fu da lei che gli americani presero le mosse per puntellare il vacillante edificio del loro cinema. Riprese vigore lo star system *con alterne fortune. Non sappiamo ancora fino a che punto gli interessi collettivi della grandi case coalizzate contro la televisione siano stati producenti: mancando la concorrenza si creò un livellamento del* battage, *piú di un divo visse* l'espace d'un matin *e tornò nell'ombra. In realtà non si trattava di dare al pubblico qualcosa di diverso dalla televisione, ma di portargli in seno all'intimità familiare un volto cosí nuovo, e forte, e vero, e indicativo che lo costringesse ad uscire di casa, convinto della necessità di specchiarvisi. Bisogna trovare quell'eroe che, come dice Báláns* (Il film, *Einaudi,* 1952, *pag.* 331) *fosse* « una manifestazione dell'istinto vitale, della scelta sessuale, della tendenza al progresso ».

In questo senso il fenomeno Brando ha tutto il diritto di esser tale. Con Brando risorge un nuovo, forse piú pericoloso, divismo. Abbiamo detto di quei nostri amici che sapevano tutto su di lui e lo copiavano senza averlo mai visto sullo schermo; aggiungiamo che il suo dominio ha anche il crisma dell'universalità che lo consacra: la censura piú liberale del mondo che proibisce The wild one *sa evidentemente il fatto suo. A ciò si aggiunga che il nostro attore sembra essersi studiato sul ricettario la formula piú completa per divenire divo, grande divo come Valentino, come Mosjoukine, come Gilbert. Anzitutto dando in pasto alle agenzie di stampa i dati d'una vita misteriosa: le sue origini classicamente legate al mondo dei piccoli attori, la sua infanzia girovaga, i suoi gusti dubbi, le sue manie assurde, la folgorazione di Broadway (ingrediente indispensabile, quello del teatro), l'odio per Hollywood, la ricchezza e la celebrità* malgré lui! *C'è tutto: né mancano i particolari, i piccoli tocchi improvvisi che devono riaccendere regolamente le fiamme del mistero e della venerazione appena accennino a declinare: Brando in una casa di cura, dov'è Brando?, Brando lascia Hollywood, ha rotto tutti i suoi dischi in un momento di pazzia, si sposa, non si sposa, non si lava, si è rimesso la giacca, si fidanza a una miliardaria, ha fatto il bagno, ha preso a cazzotti un facchino, piange*

avanti la tomba di Napoleone, non è vero non ha mai pianto in vita sua, è arrivato, è partito, non si lava. Basta.

E non solo per questo Brando è rimasto fermo a trent'anni fa. Guardate la sua recitazione: siamo senza dubbio in presenza di un grande attore, è ovvio. Se si pensa come in On the waterfront *gli si legge in viso tutta la gamma dei sentimenti, istante per istante, dal profondo della solitudine e dell'abiezione fino al totale raggiungimento della comprensione umana attraverso lo amore, il dolore, il desiderio, l'odio; se si pensa all'orazione di Antonio nel* Julius Caesar *di Mankiewich, non ci possono essere piú dubbi: la perfezione passionale raggiunta in casi tanto opposti laurerebbe chiunque. Eppure, dicevamo, si tratta di un attore* all'antica: *ha le caratteristiche del mattatore, trova il proprio equilibrio solo quando fa il vuoto intorno a sé. In questo senso Pudovkin, che fa proprio l'esempio dell'orazione patetica ad un grande uditorio* (L'attore nel film, *Ateneo,* 1947, *pag.* 29) *avrebbe condannato Brando e il suo regista. E avrebbe avuto ragione. Come, piú genericamente, in chiave di recitazione moderna, avrebbe condannato le truccature di Brando, le piú complesse, teatrali e artificiali che si siano viste da molti anni. Trascuriamo tutto quanto lo stesso teorico russo dice sul realismo della recitazione, ché qui il discorso si farebbe molto piú lungo, tanto piú che in quest'ultimo campo molte affermazioni di Pudovkin non è obbligatorio condividerle. Ma non dimentichiamo che il gestire, l'atteggiarsi, il porgere di Brando sono quanto di meno realistico possa concepirsi. Estremamente indicativo è sull'argomento* The wild one: *la scena d'amore tra il protagonista e la ragazza, infatti, recitata sullo sfondo di un civettuolo boschetto smaccatamente ricostruito in studio ricalca con fedeltà impressionante quella dell'oasi tra Valentino e Vilma Banky nel* Figlio dello sceicco. *C'è un momento, sopratutto, quando Brando per baciare la restia ma già perduta fanciulla la rovescia sulla schiena e piomba dall'alto su di lei come un vampiro, con quelle lunghe basette, quelle labbra truccate e quelle narici frementi, in cui la suggestione è impressionante. E quelle inquadrature ricorrenti che mostrano l'attore alla testa del gruppo dei teppisti, con la grinta dura, gli occhi celati dietro una vitrea maschera nera, il torace gonfio nel giubbotto di pelle lo fanno rassomigliare all'oleografia misticheggiante del* vilain *da melodramma piuttosto che dargli la corposità viscida che siffatto personaggio avrebbe richiesto.*

Altre considerazioni di vario genere si potrebbe fare per in-

quadrare Marlon Brando nello schema classico dei grandi attori del muto e dargli un posto a parte, anacronistico e geniale, nella storia della recitazione cinematografica: dall'uso emozionale del materiale plastico (la statuina di The wild one, *i piccioni di* On the waterfront, *i fregi bellici di* A streetcar named Desire) *alla complessa storia dei suoi rapporti di collaborazione con Kazan, e vederne i limiti e le possibilità. Ma la piú interessante ai fini della nostra breve nota rimane questa: che, in armonia col clima morale e sociale in cui questo mito nasce, il personaggio acquista una configurazione umana negativa. Figlio di un'epoca piú che mai dedita alla violenza, Brando è condannato per l'uso smodato che ne fa: i delitti di Zapata e di Kovalsky — cosí diversi — rimangono impuniti ed implicitamente glorificati. Possiamo paragonare i due finali del vecchio* Pancho Villa *di Conway e del* Viva Zapata *di Kazan: lí un uomo grasso che moriva davanti ad una macelleria e pregava l'amico giornalista di non raccontare una fine cosí abbietta, il mito crollava nel suo stesso sangue; quí il cavallo sulla collina, che si ritroverà l'eroe in sella ogni volta che il popolo ne avrà bisogno. Al di fuori di altre considerazioni, rimane la necessità di due finali cosí diversi, sul piano della coerenza all'aderenza fisica del personaggio. E sempre, nei film di Brando (a parte la luminosa eccezione di* On the waterfront) *il capovolgimento dei valori morali adottato da questo straordinario viso enigmatico e malvagio rimane come un dato di fatto irrimediabile. In tale senso si giustifica il divismo, e non si può che rimanere perplessi avanti agli episodi veri di teppismo che hanno caratterizzato i mesi seguenti all'uscita di* The wild one: *qui non si tratta solo di tagliarsi i capelli in una certa maniera buffa, c'è dell'altro: c'è che il nostro pericolosissimo attore rispecchia una certa mentalità giovanile, la peggiore. E la esalta. Il Cielo ci protegga da un esemplare del genere, avanti a cui il progenitore formale (Valentino) rimane un innocuo cavaliere errante, purificato se non altro dalla morte.*

* * *

Il lettore che condivide le nostre preoccupazioni per siffatto genere di nuovo divismo sia anche cosí compiacente da apprezzare la nostra serena letizia al cospetto dell'altra grande stella, della diva piú rivoluzionaria (vedremo in che senso) che lo schermo abbia mai avuto. Sí, ci siamo fabbricati in casa, e l'abbiamo esportata all'estero con tutto il gradevole peso di un mondo vestito di rosa, la sola diva del film che meriti di portare nella sche-

da anagrafica l'appellativo caro al cuore di una cospicua quantità di uomini di buona volontà: casalinga.

Prendeteci sul serio anche se l'argomento appare futile e degno di altre colonne; prendeteci sul serio perché Gina Lollobrigida è un fenomeno piú grosso di quanto sembri a prima vista. Sbaglierebbe chi la collocasse in quella serie di femmine che hanno portato e portano attraverso il mondo la nostra carnalità, il nostro sudore, il nostro violento disprezzo per ogni equilibrata misura anatomica. La Lollobrigida è molto di piú, è l'apoteosi degli spaghetti, è la dimostrazione italiana del vecchio detto " dall'ago al milione ", è l'ideale femminile che vorremmo amare; ma non come i nostri padri volevano amare la Bertini o la Menichelli, nutrendo pensieri irripetibili; bensí trovandocela a casa ad armeggiare intorno ai fornelli, passando con lei le serate nei caffè all'aperto, vedendola diventare piú matura ed anche invecchiare senza perdere molto dell'originario splendore. Insomma, il cinema italiano ha creato, e non solo per noi italiani, il tipo della donna che vorreste sposare. Questo è molto rivoluzionario e non è detto che gli uffici stampa non vi abbiano la loro buona parte di merito. Il merito però va sopratutto alla signora Lollobrigida, diva amata dalle donne almeno quanto dagli uomini, creatrice del mito della buona moglie fedelissima, dell'attrice che arriva sul set prima degli elettricisti, della massaia che risparmia quasi tutto quel che guadagna, della brava ragazza che passa le serate in casa pensando all'avvenire, ai figli, a resistere — in fine — nella considerazione del pubblico. Il quale pubblico, anche il piú avveduto e sofisticato, non si è forse avveduto ancora di quanto sia debitore il gusto, e non soltanto quello cinematografico, alla presenza costante di questa piccola donna nella nostra vita di tutti i giorni. Varrebbe la pena di seguirne la carriera, di vedere come questo idolo alla portata di tutti, scevro da ogni rettorica, lontano mille miglia da ogni adulterazione dello schermo, sia diventato tale. Sarebbe bello studiare come la nostra produzione cinematografica, (quella commercialmente importante, è ovvio) si sia spesso messa al passo con la Lollobrigida che da un décolleté *sconvolgente in un film tutto cantato* (I Pagliacci *del 1947), attraverso prove oscillanti tra l'agreste e il vampiresco, è giunta infine nel suo placido splendore a creare il tipo della donna selvaggia eppure asessuale, popolana e pure distinta, bella senza essere provocante. Con questi sistemi, a parte quelle sbavature turistico-diplomatiche che fanno sorridere, il fenomeno Lollobrigida s'è preso un posto privilegiato nel cuore del pubblico. Che, singolare a dirsi, vi si è come addormentato,*

e ha dimenticato volentieri i gravi limiti espressivi della nostra attrice per bearsi, anche al di fuori dello schermo, della sua provinciale mollezza, della sua cordialità un tantino pingue, della sua familiarità intrisa del profumo di pane fatto in casa: una casa di tre stanze in un quartiere non molto ricco.

Intendiamoci: noi non accogliamo con ovazione messianiche l'esistenza di un fenomeno divistico di questo tipo; ci limitiamo a constatarne l'esistenza mettendo al contempo i filosofi sull'avviso: non è sufficiente dire che la Lollobrigida non sa recitare, fare un sorrisetto e passare oltre. Non è neanche esatto farne una divetta che ha legato le proprie fortune a certe esibizioni. Si tratta invece di un fenomeno profondamente tipico, nazionale che abbiamo anche contagiato all'estero. Si tratta di una formula nuova che va studiata.

Ci fanno infine sorridere, a proposito dei due attori di cui abbiamo parlato, le affermazioni di certi nostri amici secondo cui l'importanza di Brando deriverebbe dal suo antihollywoodismo e anticonformismo, mentre l'affermazione della Lollobrigida sarebbe equivoca socialmente e moralmente evasiva. Per quanto riguarda Brando, ci pare di poter dire senz'altro che non c'è nulla di piú essenzialmente americano di lui: nella vita, negli atteggiamenti, nel vero e nel falso: tutte le regole del gioco americano sono rispettate in pieno e Brando se le assume perché è attraverso quelle che il suo divismo si gonfia. Per la Lollobrigida il discorso è un po' diverso e lungo ed in realtà investe i problemi del nostro cinema. Ma sono in ogni caso due mosche cocchiere. E questo è un fatto — come diceva perplesso un personaggio della letteratura americana.

Fabio Rinaudo

De Sica uno e due

Ad ascoltare De Sica ci si rende presto conto di aver davanti un personaggio in cui convivono, amalgamati con l'arte che un attore reca sempre anche nella vita, alcuni tratti distinti e addirittura contrastanti.

Quest'uomo dai capelli grigi che forse senza nessun artificio sarebbero bianchi, dal corpo che si avvia, sotto abiti tagliati e curati, verso una rispettabile pesantezza, del resto compen-

sata da un'arte accurata dell'atteggiarsi che gli impone un agile cerimoniale di passi, sorrisi e inchini ben equilibrati, è ancora in molti atteggiamenti il rubacuori che le donne ammirarono in teatro e sullo schermo prima della guerra. Il sorriso pronto verso le signore, la cortesia e la degnazione piena di sollecitudini con cui porge un autografo, magari ad una cameriera dell'albergo dove alloggia dimostrano che non ha cessato di essere, anche sulla scena della vita, un primo attor giovane.

Il suo però è un fascino giudiziosamente temperato dal legittimo sussiego del personaggio ufficiale. Non che egli porti scritto nei propri gesti " Io sono un grande regista"; anzi si comporta secondo le regole piú ortodosse di un manuale di affabilità; ma la coscienza del suo valore, se non attenua la sua cortesia, le conferisce un impercettibile tono di degnazione, che non è vera e propria sostenutezza ma continua memoria della propria posizione e del proprio merito.

Non per niente egli ha pranzato insieme alla regina Elisabetta ed è uno dei portavoce ufficiali del vero cinema italiano all'estero, oltreché, incontestabilmente, uno dei maggiori registi mondiali del dopoguerra; evidentemente lo sa, pur senza farlo pesare e mettendo a perfetto agio l'interlocutore.

La coscienza del proprio valore conferisce ai suoi movimenti una gravità ufficiale da ambasciatore, da rappresentante di una grande potenza. Del diplomatico egli ha perfino il riserbo ed una consumata abilità nell'eludere le domande indiscrete, lasciando che una pausa si stabilisca fra lui e l'interlocutore, mentr'egli col sorriso sulle labbra pensa una risposta che eluda la domanda.

In questa personalità in cui la forma è tanto curata non è però da credere che la sostanza resti da meno. Dentro alla cornice, sorretta da un'autentica regia, sta un uomo che ha capito dell'arte alcune cose essenziali, anche se trargliele fuori non sia forse un compito facile, tanto egli ama dapprima il discorso amabile e di poca sostanza. Che forse è solo una delicata arte di vivere, di aggredire gradualmente e per vie traverse gli argomenti seri, invece di entrarvi subito con la pesantezza dei pedanti.

Ma quando De Sica prende a discorrere della propria arte, possono sfuggirgli — tanto lo vince il piacere di parlare liberamente di cose che lo interessano — ammissioni che il De Sica diplomatico, viaggiatore commerciale della propria gloria, avrebbe accuratamente nascoste.

Ci aveva parlato, lì nella sala di un albergo fiorentino, del

suo ultimo film L'oro di Napoli, *che era venuto in persona a presentare al pubblico; ci aveva raccomandato quella sua pellicola " d'arte ", aveva firmato autografi, stretto mani, elargito anticipazioni sul film, aveva emesso delle considerazioni sulla necessità di rispettare l'opera letteraria filmandola (come aveva fatto lui per il libro di Marotta); ma quando a qualcuno di noi passò in mente di chiedergli se* L'oro di Napoli *reggesse al confronto con* Ladri di biciclette *e* Umberto D., *lo vedemmo saltar su con un " no! " perentorio che ci meravigliò, venendo da una persona che era lì proprio per sostenere il contrario.*

" Sono un'altra cosa " aggiunse, e subito rinunziò a spiegarsi meglio. Ci forní soltanto quella che riteneva essere la graduatoria delle sue migliori opere: prima Umberto D., *poi* Ladri di biciclette, *quindi* Sciuscià *e il primo tempo di* Miracolo a Milano.

" Umberto D — *disse — è di tutte le mie pellicole quella ha avuto meno successo in Italia, forse perché piú malinconica. La produzione ci ha rimesso un sacco di soldi. Ma resta la mia opera migliore, e sono molto contento che, riesumata a Londra in una proiezione speciale durante il festival del cinema italiano, abbia avuto un successo entusiastico.* Umberto D. *è piú sobrio, ci sono meno concessioni, piú profondità che in* Ladri di biciclette, *dove tutto il sentimentalismo fra padre e figlio può anche essere considerato piú facile, meno genuino.* Umberto D. *è la mia opera piú sincera, forse perciò quella che è stata meno capita. In* Miracolo a Milano *la prima parte era molto bella, vero? Peccato che nella seconda abbiamo ceduto a delle concessioni, a degli effetti piú facili, siamo caduti nel commerciale! ".*

Cosí parlando, pareva diventato cogitabondo. Guardando i suoi capelli brizzolati, ma nei quali il nero la vinceva, mi venne fatto di ricordare il De Sica di qualche anno prima, appunto quando era impegnato nella realizzazione di Ladri di biciclette. *Aveva i capelli del tutto bianchi, allora, ed appariva nelle fotografie con un'aria meno brillante e piú pensierosa. Era. agli occhi degli appassionati, il simbolo del cinema italiano che da comico-sentimentale diventata drammatico, amaro e umano.*

Poi il " maestro " tornò a poco a poco alla recitazione. Anche il suo volto andò trasformandosi, mentre gli riprendeva, sia pure con uno stile perfezionato, le galanti caratteristiche di rubacuori che lo avevano reso popolare presso il pubblico italiano. Giovanile e ben portante, con l'occhio vivace e malizioso, aveva di nuovo il sorriso piú brillante e piú esibito del cinema italiano, e contemporaneamente si faceva crescere un paio di baffi che

finiva con l'accreditare l'avvenuta parziale metamorfosi da uomo d'arte e uomo di mondo. Quello che avevamo ora lí davanti era il connubio di queste due personalità: un artista a metà strada fra le esigenze dell'amor proprio e del successo e quelle piú intransigenti dell'arte.

" E del cinemascope cosa pensa? " gli chiese un giornalista pubblicitario che militando per una casa specialista in " panoramici " credeva di ottenere da lui un attestato di simpatia per la nuova tecnica. De Sica fece finta di non aver udito, aiutato da un altro interlocoutore che gli stava chiedendo notizie di una possibile sua rentrée sul palcoscenico. Ma la domanda sul cinemascope fu ripresentata da un altro, che evidentemente non capiva il significato dei silenzi; e già De Sica, chiamato cosí indelicatamente in causa, stava pensando, con volto atteggiato alla massima considerazione per il suo poco intelligente interlocutore, un discorso evasivo che cominciava per " O Dio, io penso che... ", quando uno dei presenti intervenne con tatto ma risolutamente: " Cosa vuole che interessi il cinemascope a De Sica? Non è mica un regista subacqueo o di film di battaglie... ".

De Sica sorrise con gratitudine a chi aveva risposto per lui al seccatore, spostò il suo benevolo e olimpico sorriso verso quest'ultimo, e concluse con apparente umiltà ma con la punta effettiva di malizia di chi non si sente un Freda qualunque: " Già, non credo che dirigerò mai delle battaglie ".

" E, a proposito del suo rientro sul palcoscenico, è vero quello che è stato scritto, che lei reciterebbe con Paone? "

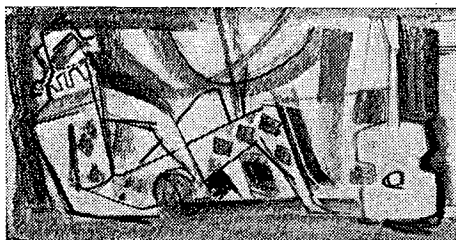
" Paone mi ha fatto un'offerta, ma non ho potuto accettarla. Si trattava di intraprendere la regia di un lavoro teatrale, e io chiesto per la preparazione, prima di andare in scena, vari mesi che non mi sono stati concessi ".

" E se dovesse affrontare la regia teatrale secondo i suoi veri intendimenti, come si comporterebbe? "

" La regia teatrale oggi è concepita come una cosa eccessivamente complicata. Si bada molto all'ambientazione, a portare in scena mobili autentici dell'epoca. Secondo me il teatro è essenzialmente, per non dire soltanto, parola. Vi sono sulla scena alcune persone che parlano. Sono le loro voci, e quelle soltanto, che dicono tutto. L'abilità sta nel creare questo discorso, questa omogeneità di voci, questa naturalezza di linguaggio, senza urti, senza messinscene costose. Si può fare del buon teatro senza costumi e senza scene; direi anche, se non fosse eccessivo, senza movimenti. Se io dovessi curare una regia teatrale cerche-

rei sopratutto di creare negli attori calore e spontaneità di dialogo. Invece, vedete, il cinema è una cosa del tutto opposta. Le parole non contano quasi piú nulla, la pellicola potrebbe quasi essere muta. Sono le pause che contano, i gesti, il ritmo, la parte che si vede. Il testo letterario ha un'importanza relativa. Bisogna che lo spettatore abbia davanti a sè, sullo schermo, delle persone autentiche, che le veda. Se si arriva a tanto si fa opera che resta, che lo spettatore abbia davanti a sé, sullo schermo, delle persone ranno. E poi il cinema non vuole complicazioni. Quanto piú si semplifica ed essenzializza tanto piú la gente lo capisce. A Tokio il pubblico ha acclamato il mio Ladri di biciclette *perché era una storia essenzialmente umana, che andava bene sotto tutte le latitudini e in tutti i continenti".*

E qui si interuppe. I suoi occhi si dilatarono, le sue labbra si inarcarono in un'espressione di gradita meraviglia, quasi simulata. Si alzò dalla poltrona sfoggiando un agile balzo; si inchinò leggermente, nell'inoltrarsi, con la stessa espressione rapita dell'ambasciatore di Madame De..., *e baciò la mano ad una signora ch'era sopraggiunta.*

Sergio Frosali

I LIBRI

CLAUDE MAURIAC: *L'amour du cinéma* - Albin Michel, Paris, 1954.

Nel recensire alcuni mesi or sono un volumetto di Elie Faure intitolato « Fonction du Cinéma » non credevamo di imbatterci a breve distanza di tempo in un convinto discepolo di quell'autore, il cui culto per il cinema puro ci parve per la meno esagerato. Claude Mauriac, eccellente critico caro ai lettori della stampa cinematografica specializzata, si dichiara appunto entusiasta del Faure nella prefazione a questo « L'amour du Cinéma » tanto da scrivere: *Je n'ai rien lu sur l'art de l'écran qui m'ait satisfait à ce point...* Verrebbe allora voglia di spendere due parole su certe incongruenze cui soggiace la critica cinematografica francese: in un paese che ha una tradizione estetico-critica ancor oggi insuperata per completezza d'interessi, appare a tratti una certa religione dell'avanguardismo. Equivoco per fortuna superato dalla critica cinematografica italiana che, pur nell'increscioso e talvolta puerile gioco delle parti in cui al presente si dibatte, da un pezzo usa rifarsi a teoriche universali, immuni dal pregiudizio filmico. In fondo, solo certi aspetti marginali — psicologici, sociali, storici — del cinematografo possono essere esaminati sulla scorta di nuove formulazioni. Il resto, cioè la cosa piú importante: la presenza del fatto artistico, non richiede certo per essere rintracciata le leggi della *cineplastica* o altre cineserie.

Per fortuna il nostro Mauriac si rivela critico eccellente, il che gli fa perdonare l'esser cattivo teorico, ambizione per altro limitata alle prime pagine del libro. Poi, vien fuori l'osservatore attento delle « Conversations avec André Gide » e di « Marcel Proust par lui même », e subito colpiscono, per singolare acutezza, sette profili di registi che occupano buona parte del volume, sotto il titolo *Oeuvres et Chefs-d'Oeuvres*. Che questi profili siano completissimi, non diremo: Mauriac si occupa solo di film recenti. Ne deriva che, mentre per Clouzot, Rossellini e De Sica

le rispettive filmografie risultano complete, quelle di Renoir, Chaplin, Bunuel e Clair non lo sono affatto, almeno per quanto riguarda l'analisi completa delle opere precedenti all'immediato *avant-guerre*. Gioverà però avvertire il lettore che lo sforzo del Nostro è stato di ricavare da filmografie parziali profili critici completi. Se poi questo esempio sia riuscito è cosa che lo stesso lettore vedrà da sé. A noi interessa a questo proposito il saggio su Renoir, stilisticamente davvero molto bello, in cui Mauriac compie un processo di ripensamento degno della miglior critica *engagée*. Certo il linguaggio è — come al solito — stentoreo: gli *étonnant*, i *formidable*, i *merveilleux* si sprecano, ma daremo la croce addosso proprio al nostro autore quando già Leopardi avvertiva che: « ... *i francesi hanno certe esagerazioni familiari cosí usitate che sono vere frasi proprie della lingua e non di questo o di quello scrittore o parlatore; le quali danno una idea della sempiterna affettazione e del tuono esaltato quando in uno quando in altro modo, con cui sono scritti si può dir tutti i loro libri* » (Zibaldone, 9)? Colpisce favorevolmente in questo saggio la costante partecipazione con cui il critico ha visto i film del Maestro: la ferma rivalutazione di *La règle du jeu*, per cui ben a ragione possono esser chiamati in causa Marivaux e Diderot, la stizza mal repressa con cui vengono sottolineati i passi falsi di *Swamp water* (La palude della morte) e *Diary of a chambermaid* (Il diario di una cameriera), quella benaugurale ripresa di contatto con l'arte di Renoir che fu *The southerner* (L'uomo del sud), ed infine il commosso, lungo ed approfondito studio dedicato a *The river* (Il fiume) e *La carrosse d'or* (La carrozza d'oro). Quí ci pare che Mauriac, che tra l'altro si serve di una lunga intervista col regista, abbia individuato con originale profondità i motivi dell'arte di Renoir, mettendo in giusto risalto quel disprezzo per l'intreccio difficile, quel profondo e squisito gusto pittorico, quel rispetto cosciente per i mezzi espressivi del cinematografo che fanno di Renoir uno tra i piú completi artisti della storia del cinema.

Se Renoir è l'artista prediletto, non certo minore è l'attenzione con cui altri sei registi in questa parte del libro sono studiati. Sullo Chaplin di *Limelight* sembrava non ci fosse altro da dire, tanto se n'è scritto: Mauriac trova invece modo di sottolinearne un aspetto non del tutto rivelato allorché nota come la partecipazione dello spettatore al capolavoro raggiunga l'identificazione totale e come solo in un secondo tempo *Limelight* consenta il ripensamento critico, segno della gigantesca statura dell'autore e dell'opera.

Per Clair, poi, giunge un riconoscimento meritato: « *le plus authentique poète di cinéma, sans doute, avec Charles Chaplin et, dans un tout autre domaine, Robert Flaherty* ». Si respira un po' d'aria pura! Ecco un critico che — vivaddio! — i film li guarda sul serio, non vuol sapere perché una certa cosa è stata fatta oppure no. Clair è l'ultimo grande discendente di Molière? Gliene si dia atto, anche se l'entusiasmo per *The flame of the New-Orleans* (L'ammaliatrice) è sproporzionato avanti alle riserve di cui si fa oggetto *Le silence est d'or!* E Clouzot è poco piú di un raffinatissimo *bluff?* Appunto: un uomo « *à qui l'on a trop dit qu'il avait du talent et qui s'est cru du génie* », la cui cosa migliore, d'accordo con Mauriac, resta *Quai des Orfèvres,* un film commosso, al contrario di *Le salair de la peur,* ove « *le sadisme de Clouzot se fait masochisme* ». E noi ammiriamo in questa monografia il primo tentativo di studio sereno su un autore che non andrà al di là di una idolatria stagionale, che difficilmente supererà i consensi da festival.

Ci sono poi due registi nostri: Rossellini e De Sica. Quanto al primo, non sarà l'ultima volta che un critico francese viene a dar lezione a molta critica nostra che ha preferito dimenticarlo: le angosciose contraddizioni di *Europa '51,* quale che sia il valore assoluto del film, rimangono vive, e Mauriac ci dice giustamente che l'arte di Rossellini è assai difficile a comprendersi — come alcuni numeri fa si scriveva su queste colonne —, che a qualcuno viene a noia, « *mais rien n'est également plus ennuyeux qu'un musée, qu'un concert, pour qui ne sait pas voir pour qui ne sait pas entendre* ». E per il secondo, al di sopra dei film posteriori, piú o meno discutibili e discussi, vien sottolineato il pieno, irripetibile *exploit* di *Ladri di Biciclette.*

Abbiamo cercato finora di sottolineare al lettore i motivi di interesse che il libro di Mauriac riveste, sia che esprima in forma personale giudizi condivisi dalla quasi totalità della critica, sia che capovolga in forma affatto originale opinioni su registi destinati ad essere dal tempo rivalutati o ricondotti entro precisi limiti. Che a queste conclusioni l'autore giunga attraverso un ripensamento di pura marca idealistica, ci pare sia emerso dai brevi giudizi che ne abbiamo riportato. Quanto alla dignità della forma ed all'eleganza dello stile non rimane che invitare il lettore alla diretta conoscenza del libro. Il quale libro starà bene anche nelle mani del piú smaliziato uomo di cinema. Si veda come vengono sottolineati — negli altri capitoli — i momenti piú interessanti nell'evoluzione dello stile cinematografico. Ecco ricordati i piú interessanti esempi di racconto in prima persona

(*Citizen Kane,* di Welles; *Double indemnity,* di Wilder; *Brief encounter,* di Lean), fino all'esasperazione sperimentale del *cinema in prima persona* di Robert Montgomery con *The Lady in the lake.* Ecco un'analisi sulle tre unità di luogo, tempo, azione in *The rope* di Hitchcock, ecco la piccola rivoluzione cinematografica che William Wyler ha realizzato con *Detective story* (Pietà per i giusti): il campo-controcampo tradizionale viene superato, l'azione si svolge su diverse direttrici, inseguendo or l'uno or l'altro dei personaggi tra di loro staccati ma uniti dal quadro, talché dall'apparente frammentarietà episodica emerge invece la unità di stile.

A testimonianza della completezza d'interessi filmici che anima il Nostro, troviamo poi due lunghi capitoli: uno dedicato al cinema *de la découverte,* cioè ai documentari sulla natura; Flaherty e Disney sono gli autori piú studiati, ma c'è spazio anche per Francis il mulo, una curiosità di studioso pignolo e nulla piú; l'altro, intitolato *Le temps rétrouvé* (si diceva che Mauriac ha familiarità con Proust), enumera con non eccessiva organicità una serie di miti del cinema: una deludente recensione a *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto), assai superficiale, profili di Gabin, di Stroheim, di Marlène ed un affettuoso sorriso di compiacimento per due grandi ritorni: la Leigh in *A streetcar named Desire,* e la Hepburn in *The Africa Queen.* Resterebbe ancora la ultima parte del libro, sugli ultimi aspetti sociologici del cinematografo, alcuni curiosi, come la rivalutazione americana di Salomé (che Mauriac chiama graziosamente *Sainte Salomé*), altri un po' piú azzardati, come il tentativo di inquadrare il cinema nell'era atomica attraverso due film sulla bomba, troppo brutti per essere presi seriamente in esame, altri troppo modesti. Intendiamo riferirci al capitolo sul cinema sovietico. In questa sede cinema e sociologia davvero si confondono e Mauriac farà bene, se ne ha interesse, a dedicarvi uno studio particolare. Ché la stoffa non gli manca, non per nulla è figlio di François. Ma al cinema non vanno mai assieme, come il Nostro stesso rivela: tanto piú che Mauriac padre non ci si reca che raramente. Il figlio invece è bene che continui ad andarci. Aspettiamo, e a ben rileggerlo, il suo prossimo « Petite littérature du cinéma ».

F. R.

I FILM

Die letzte Brücke (L'ultimo ponte)

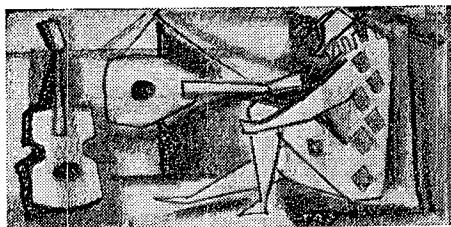
Origine: Jugoslavia-Germania, 1954 - *Produzione*: Cosmopol - Ufus Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Helmut Kaütner, Norbert Kunze - *Regia*: Helmut Kaütner, Gustav Gavrin - *Fotografia*: Elio Carniel, Fred Hollhanek - *Attori*: Maria Schell, Barbara Rütting, Bernhard Wicki, Carl Möhner, Horst Hächler, Robert Meyn, Fritz Eckhardt, Tilla Durieux.

In questo mondo del cinema dominato dalla piaga del divismo e dalla frenesia della speculazione si è ripetuto ancora una volta il miracolo di un film importante realizzato con estrema esiguità di mezzi da parte di una produzione minore, con il concorso di un « cast » costituito da nomi di scarsa risonanza, fatta eccezione per quello della protagonista. Un film il cui impeto drammatico, il cui teso linguaggio, il cui serrato ritmo sono riscaldati da un afflato di profonda sentita umanità, e sono intimamente permeati dalla sollecitazione a una più vasta e sincera solidarietà tra gli uomini. Il significato del film finisce quindi con il trascendere quello della narrazione aspra e drammatica di un episodio della lotta partigiana, per assurgere ad un valore simbolico di ben maggiore vastità, per investire cioè in pieno il senso religioso dell'integrità della esistenza e della esigenza di una viva e profonda pietà umana. L'ultimo ponte è quello che gli uomini possono ancora lanciare come ultima possibilità, al di sopra delle incomprensioni e degli odii, sul baratro assurdo della guerra: è il referente simbolico di un precetto evangelico che si radica nella esistenza come un imperativo urgente e necessario. Ma se il film si limitasse all'enunciazione di un simile nobile contenuto tematico, il suo valore potrebbe investire soltanto elementi di ordine morale o ideologico e resterebbe estraneo ad ogni autentica intenzionalità stilistica, esso potrebbe cioè assumere portata di ordine etico ma non funzionalità espressiva: poiché è ovvio che la elevatezza di una affermazione tematica non può materiare di intensità poetica una qualsiasi opera, anche se può renderla meritevole di attenzione sotto altro profilo. Ed infatti non mancano nel film momenti in cui la pesantezza della enunciazione tematica grava in misura troppo scoperta sul con-

tenuto narrativo: come l'episodio del regalo delle scarpe da parte della vecchia, che è soltanto enunciativo e didascalico e tende ad una facile commozione; o come l'episodio dell'ufficiale tedesco catturato che è un motivo di esteriorizzazione troppo facile del conflitto interno della protagonista, oltre che uno scoperto espediente narrativo. Né il film è immune da difetti strutturali: una certa lentezza iniziale, quasi una difficoltà a prendere l'avvio per entrare nel vivo dell'azione; pause e fratture narrative che ostacolano lo svolgersi fluido di essa e intorbidano la limpidezza della costruzione drammatica, e a tratti una certa lentezza e impaccio nella soluzione degli avvenimenti narrativi. Infine piuttosto sommaria risulta la caratterizzazione di personaggi che avrebbero richiesto una ben precisa definizione, come quello del fidanzato o della ragazza partigiana, oltre ad una generale insufficienza espressiva dei personaggi di fondo, piuttosto sbiaditi e uniformi. Difetti quindi non lievi che vietano al film di assurgere alla asciutta intensità drammatica di altre opere, come *La bataille du rail* di Clément, cui per l'immediatezza documentaria potrebbe essere avvicinato, e che impediscono ad esso di esprimere il mondo dell'autore con quella coerenza e quella necessità stilistica, che caratterizzano ad esempio *Paisà* di Rossellini. Ma nonostante tali fratture ed errori, *L'ultimo ponte* serba un valore artistico notevolissimo per la presenza di brani di eccellente vigore drammatico e per la stupenda prestazione di Maria Schell. Attrice che aveva già rivelato straordinarie qualità recitative in *Quando mi sei vicino*, e che ha saputo raggiungere in questo film una intensità espressiva, una gradualità e una finezza psicologiche, che hanno raro riscontro in tutta la storia del cinema. Il personaggio affidatole dal regista acquista per suo merito una umanità intensa, una profondità interiore non comuni. Il gioco recitativo della Schell nella sequenza dell'attacco sul fiume e in quella finale è veramente di straordinario rilievo. Ed è soprattutto per merito dell'interprete se il film presenta nella parte iniziale una certa vivacità e credibilità. Ma i meriti del film, lo si è detto, si concretano anche in elementi al di fuori della prestazione dell'interprete: il tono secco e violento della narrazione che caratterizza i momenti migliori, il costante e preciso rapporto tra il dramma dei personaggi e l'aspra dolorosità degli sfondi, il risalto drammatico di una composizione figurativa scevra di ogni lenocinio e di aspro sapore documentario, il valore emotivo di elementi sonori di viva immediatezza realistica. Quando il complesso di tali elementi consegue una funzionale e puntuale fusione, risultato dell'obbedienza ad un coerente criterio di scelta da parte dell'autore, il film raggiunge una stupenda intensità drammatica: cosí nella sequenza dell'attacco sul fiume, costruita su un serrato ritmo di montaggio fatto di stacchi veloci su inquadrature perfettamente studiate per corrispondenza di campi e per progressione narrativa; cosí nella sequenza finale in cui il ritmo dell'elemento sonoro e del movimento interno della inquadratura contribuiscono a creare una cadenza narrativa lenta e spaziata, sottratta ad ogni riferimento di ordine realistico e che perfettamente identifica quel commosso appello finale cosí puntualmente espresso dall'ultima inquadratura.

Inoltre, questo *L'ultimo ponte*, nell'assenza di « maggiorate fisiche » ignare di qualsiasi elementare risorsa recitativa, e di giovani

atleti spettinati alla Brando, nella rinuncia a immagini di oceaniche e pluricromatiche dimensioni, nonchè a suoni magnetici o stereofonici, con il suo linguaggio scarno e pulito, in cui hanno un preciso valore distanza di campo e angolazioni, di vivace ritmo drammatico e di intensa forza evocativa, assume quasi il valore di un raro cimelio in un'epoca in cui cinemascope e cinerama tendono sempre piú a confinre il cinema tra i fenomeni e le curiosità da fiera.

N. G.

RASSEGNA DELLA STAMPA

I mesi scorsi han visto l'apparizione, in Italia e all'estero, di numerose nuove riviste cinematografiche, che vengono utilmente a inserirsi nel coro di quelle già esistenti o a rimpiazzare quelle che le alterne vicende dell'editoria costringono alla resa.

In Inghilterra è nata FILMS AND FILMING di cui sono già usciti parecchi numeri: è pubblicata dall'editore Hansom che ha già al suo attivo analoghe pubblicazioni mensili dedicate al teatro, alla musica e alla danza, e sul modello di tali consorelle essa appare conformata. Agile, ben impaginata, ricca di molte illustrazioni, « Films and Filming » è insieme una rivista di attualità e di critica, da cui son banditi i saggi voluminosi ma che abbonda di note, recensioni, corrispondenze atte a fornire un quadro vivace e aggiornato dell'attuale situazione cinematografica in tutto il mondo e a costituire un repertorio utilissimo per i critici e gli storici futuri.

Sfogliando i primi numeri, degni di particolare segnalazione appaiono un articolo di Joe Mendoza (« Making Mystery at Monstein », n. 2, nov. 1954) sulle esperienze da lui compiute nel realizzare, in Svizzera, un film semi-documentario sulla vita di una piccola città; una serie di note di Roger Manvell (nn. 1, 2 e 3) su « la battaglia dei sistemi », in cui il noto critico esamina sinteticamente le caratteristiche e le proprietà dei numerosi nuovi sistemi di ripresa e di proiezione apparsi negli ultimi due o tre anni e le loro possibili influenze sulla vita futura del cinema, in relazione anche al sempre crescente pericolo costituito dalla televisione; un articolo di John Francis Lane, corrispondente dall'Italia, su « The hurricane Visconti » (n. 3) in cui esamina la figura e l'opera del regista italiano con particolare riguardo all'ultimo e più discusso dei suoi film; un acuto profilo di Carol Reed — regista eternamente oscillante fra una visione tragica degli eventi umani e un gusto facilmente melodrammatico, fra una impietosa indagine di psicologie anormali e un senso spettacolare ed esteriore dei contrasti drammatici — tracciato da Catherine de la Roche nel numero 3; un'intervista di Ginette Billard con Jean Renoir, in cui il grande maestro espone i criteri che l'han guidato nella realizzazione del suo recente *French Can-can;* e infine le brevi ma acute recensioni dei film nuovi, in cui è sempre da apprezzare lo sforzo di centrare

in pieno il fatto cinematografico e portar l'indagine critica sugli elementi del linguaggio, senza cadere nel tecnicismo formalistico ma evitando altresí ogni digressione estranea a quello ch'è il proprio dello oggetto in esame: il film come espressione di una particolare visione artistica.

Anche dall'ottobre 1954 ha avuto inizio la pubblicazione di KOSMORAMA, rivista mensile del « Danske Filmmuseum » o Cineteca danese. Modesta nella veste, ridotta nel formato e nel numero delle pagine, la rivistina si presenta tuttavia assai simpaticamente, anche per la serietà e l'impegno culturale a cui appare informata. Ciascun fascicolo contiene un paio di articoli di critica o attualità, il profilo di un regista, le recensioni ai film del mese e, in chiusura, un filmindex dedicato a un regista. Dal fasc. 1 segnaliamo delle note di Asta Nielsen, la grande attrice del muto, su alcuni uomini del recente cinema mondiale, quali De Sica, Clair, Welles, Huston, e un articolo di Gavin Lambert sul cinema giapponese; il n. 2 contiene uno studio di Gergen Stegelmann su Elia Kazan; il n. 3 una nota di Jan Wahl su *Ordet,* la recente realizzazione di Carl T. Dreyer, e un saggio di Theodor Christensen su Luis Buñuel; nel n. 4 fa spicco un esame dell'opera di Vittorio De Sica — in particolar modo quella che va da *Sciuscià* a *Stazione Termini* — condotta da Bjoern Rasmussen. I Filmindex dei primi 4 fascicoli sono dedicati rispettivamente a Arne Sucksdorff — uno dei piú rinomati autori del nuovo cinema svedese — Robert Storm Peterson — regista danese, autore di film a disegni animati —, Theodor Christensen — illustre documentarista danese — e Jergen Roos.

FILM COLTURE è una rivista americana di studi cinematografici, edita a New Jork da Jonas Mekas; ha periodicità bimestrale e si presenta già dai primi numeri come fornita di elevatissimo interesse culturale. Intento della redazione, proclamato nell'editoriale di presentazione, è quello di avvicinare quanto piú possibile gli uomini di cinema, quelli che vivono attivamente nel mondo della pellicola, agli spettatori, coloro a cui il lavoro di quelli si rivolge; l'esigenza di questo incontro, di questa piú vasta mutualità fra « film-makers » e « filmgoers » è conseguenza del piú ampio respiro e dei piú estesi compiti che il cinema è venuto assumendo nella vita della moderna società. « *E' quindi* — prosegue lo editoriale — *obiettivo principale di questa rivista contribuire a infondere profondità e vigore alla cultura cinematografica nel nostro paese fornendo un terreno d'incontro per franche discussioni e analisi costruttive di idee, risultati e problemi nel campo del film. Inoltre, allo scopo di offrire al lettore americano un'immagine completa delle conquiste e della funzione del film nella nostra civiltà, la rivista darà ampio posto all'esposizione di tendenze e avvenimenti nella produzione cinematografica di tutto il mondo* ».

Considerevole, nel 1° fascicolo (gennaio-febbraio 1955), un saggio di Eduard L. de Laurot: « Verso una teoria del realismo dinamico », in cui l'autore cerca di fissare i termini entro i quali si possa ragionevolmente parlare di « realismo » in arte, sulla base di una solida e rigorosa impostazione estetica. « *Della*

massima importanza — egli dichiara — *è dissociare il concetto di realtà da quello di natura, se per natura intendiamo il mondo fisico, l'agglomerato di oggetti e di fenomeni, spontaneamente insorti o realizzati dall'uomo, costituenti il sottofondo dell'esistenza umana. Premessa imprescindibile: poiché la realtà dell'uomo è un mondo di valori etici, intellettuali ed estetici, là dove la natura in se stessa è estranea a tali categorie. E' per questo che attribuir " bellezza " a un tramonto o regolarità " razionale " a un cristallo di neve altro non è che una proiezione di valori umani su di un mondo tanto non estetico quanto è alogico e amorale* ». E riguardo a una definizione storicisticamente valida della « realtà », afferma: « *Se la realtà è il mondo percepito e trasformato dall'uomo, essa cangerà con la soggettività dell'individuo e, cosa ancor piú importante, con l'intersoggettività di una società, ambiente o cultura, ed è cosí, nel senso piú profondo, connessa con la storia... Si può quindi affermare che la percezione che l'uomo ha della realtà corrisponde al modo in cui una data civiltà apprende il suo destino. Cosí la maniera gotica di rappresentazione, benché altamente stilizzata, appariva realistica all'uomo del Medio Evo, perché esprimeva il modo in cui egli percepiva il mondo esterno — come immagine del Regno di Dio sulla terra* ». E poiché l'uomo, nascendo in una determinata epoca, non può non appartenere interamente ad essa, mediandone le caratteristiche e al tempo stesso contribuendo a determinarle, ne consegue che egli « *nel creare arte crea al tempo stesso moralmente se stesso, poiché la serie di manifestazioni della sua creatività sono nel medesimo tempo elementi nella formazione del suo essere* ». Il concetto di realtà va dunque inteso nel senso di un continuo divenire, nel quale si colloca la cosciente presenza dell'uomo, oggetto e soggetto di questa perenne trasformazione. E tale concezione di realismo dinamico « *si applica naturalmente, con forza particolare, all'artista cinematografico, a cagione dell'ampia influenza ch'esso esercita e in virtú di certa qualità insita nel mezzo stesso. Il cinema nasce nel momento in cui, dopo l'epoca della statica gerarchia medioevale e dopo quella dell'armonia razionalistica, la nozione di spazio e di tempo si andava gradualmente sostituendo, nella coscienza umana, con quella di spazio-tempo in continuità: il cinema è la sola forma d'arte capace di trasformare lo spazio in tempo e il tempo in spazio, e perciò è particolarmente qualificato per fissare le cose in movimento, s'intende non nel senso di riprodurre i loro movimenti, ma in quello piú profondo di essere in grado di cogliere le leggi del divenire nelle cose e quindi l'autentico spirito della nostra epoca* ».

Partendo da queste interessanti premesse, l'Autore sviluppa con coerenza e rigore il suo tema, affrontando una sistemazione storico-critica di certe correnti che hanno esercitato non scarsa influenza sullo svilupparsi del linguaggio del film, quali l'avanguardia e l'astrattismo, di cui condanna l'individualismo privo di respiro entro cui si rinchiusero, e lancia un invito a sviluppare una concezione del cinema come fenomeno culturale che interessa i piú vasti strati sociali, a creare non una cultura di massa, ma un'altra cultura per le masse, nella quale non vengano trascurati certi valori che una falsa concezione del realismo sembra voler distruggere o soppiantare. « *E' impossibile* — afferma il de Laurot — *dissociare il nascere o il crescere di qualsiasi grande cultura nella*

storia conosciuta da una visione che trascenda l'immediato. Anche se la nozione di trascendenza è stata largamente "secolarizzata" nel corso del nostro secolo, il bisogno del trascendente non è certo scomparso, anche se ha mutato direzione. Esso è pur sempre una conditio sine qua non *per lo sviluppo di una cultura nel senso piú autentico della parola* ».

Lo stesso fascicolo di « Film Colture » reca, tra l'altro, un saggio di William K. Everson sui film di Frankenstein, una nota di Orson Welles, che deplora le vicissitudini burocratiche a cui è stato sottoposto il suo ultimo film *Arkadin* girato in Spagna, e i testi originali e inalterati, finora inediti, della prima stesura del soggetto di *Walking down Broadway* e *Queen Kelly* di Eric von Stroheim.

QUADERNOS DE CINE è una piccola rivista, dalla periodicità irregolare, pubblicata a cura del Seminario de Cine di Buenos Aires. Nel primo fascicolo (agosto 1954), l'editoriale spezza una lancia a favore dei cineasti indipendenti, « *questi franchi tiratori del cinema che possono ben trasformarsi in coloro che saran destinati a iniettar nuove forze al cinema nazionale* ». La loro funzione, nell'ambito di una cinematografia giovane e ancora immatura qual'è quella argentina, potrebbe essere d'importanza fondamentale: « *essi potranno completare quella parte fondamentale del processo che manca al nostro cinema e che avrebbe dovuto esserne la base: la formidabile scuola del documentario e la ricchezza dell'esperienza spoglia di compromessi* ».

Nello stesso numero, sotto il titolo « Come se enseña cine » è un articolo sul Centro Sperimentale di Cinematografia, del quale vengono riportati il piano di studi, la suddivisione dei corsi, le materie d'insegnamento. Nel fascicolo 2 (dicembre '54), « Quadernos de Cine » reca un saggio di Simón Feldman su « Il cine arte de imágenes », in cui l'autore ripropone ancora una volta la questione del predominio dei fattori visivi su quelli uditivi e ritmici nel racconto cinematografico, e una nota, con filmografia, su Federico Fellini.

In bella veste tipografica, e con un solido corpo di scritti, si presenta il 1° numero (gennaio-marzo 1955) di CINEMA UNIVERSITARIO, diretto da Basilio Nardin Patino e edito a cura del Cineclub del SEU di Salamanca. Rivista di fronda, si definisce fin dalla presentazione, che « *non vuole aver nulla a che vedere col cinema cosí come ora lo si fabbrica di regola, ufficialmente, in Spagna* » ma che « *si pone contro a coloro che lo avviliscono, e pretende di riscattarlo da quelle mani impotenti* ».

Fra gli articoli, tutti piuttosto interssanti e vivi anche se ancora un pò disordinatamente accolti e senza un reale approfondimento, citiamo: « El cine y la España tangibile » di Joaquin De Prada, che è un invito ai cineasti per una scoperta della vera Spagna, del suo paesaggio e dei suoi uomini autentici, per la creazione di una scuola documentaristica che possa fornire l'avvio alla nascita di una effettiva cinematografia nazionale; « Objetivo Sanabria », che appunto sulle direttrici indicate dall'articolo precedente vuol essere un esempio — testo e fotografie — del modo in cui si possa cogliere l'autentica essenza e il vero volto di un paese, di

una terra, di un popolo; un saggio sul documentario inglese, e infine un saggio di adattamento cinematografico di « La celestina » di Fernado de Rojas.

Battagliera e anticonformista — intendendo per conformismo, come è ormai giusto che sia, il supino adagiarsi di tanta parte della cultura cinematografica italiana sui comodi divani preparatile da una concezione unilaterale, parziale a molte volte faziosa e bugiarda dell'arte e della sua funzione — si presenta CRONACHE DEL CINEMA E DELLA TELEVISIONE, mensile « di documentazione » diretto da Renato Ghiotto, che intende occuparsi di cose cinematografiche dai piú varii punti di vista, critico e sociale, cronistico ed economico, aneddotico e polemico, statistico e giuridico. In tal senso il primo fascicolo (giugno 1955) e già sufficientemente indicativo: esso contiene, fra l'altro, un'antologia di giudizi critici — tratti dalla stampa italiana e internazionale — sul film *On the waterfront* di Elia Kazan, un esame dei « gusti » del pubblico in relazione di vari generi di produzione cinematografica, alle presunzioni dei produttori, all'evolversi delle forme del linguaggio filmico e dello stato della cultura del nostro tempo; un documentato esame comparato delle tassazioni sulle proiezioni cinematografiche effettuate dal fisco nei vari paesi europei; un « Museo dei cattivi affari », istruttivo e, ahimé, non breve elenco dei film italiani che dal '46 ad oggi non han superato i cinquanta milioni d'incasso, cronache della Televisione, note, recensioni, ecc. Un'attenzione particolare merita l'articolo « Realismo demagogico », nel quale, cogliendo spunto da un articolo di Domenico Rea sul realismo e l'interpretazione della realtà, si prende posizione contro la concezione classista dell'arte e dei suoi modi espressivi alla quale il Rea, pur tra riserve e perplessità mostra di aderire. « *Sembra* — scrive l'articolista — *che a Rea interessi solamente stabilire che una rappresentazione retorica e banalmente demagogica dei rapporti tra le classi popolari e quelle borghesi non serve gli interessi dell'arte e non serve neppure gli interessi politici e storici delle classi popolari; che, per giunta, tale rappresentazione testimonia, con il suo semplicistico zelo classista, di una sorta di freudiano complesso d'inferiorità dal quale l'epigona schiera di artisti borghesi si lascia dominare ingenuamente nel penoso sforzo di fabbricarsi un verginità proletaria* ». Ma attraverso le parole del Rea si avverte un'esigenza sincera di sfuggire ai formulari programmatici di un'estetica di partito, per ricercare una realtà attinta piuttosto « *dall'infinita, straordinaria varietà dei drammi di cui gli uomini sono protagonisti, dalla realtà di "un creato naturale cosí complicato da dare le vertigini", e dunque difficilmente riducibile "ad un meccanico contrasto di due sole forze"* ».

La realtà è, commenta l'articolista, che « *nel generale concerto di farneticazioni revisionistiche* » in cui si dibatte la critica progressiva, si avvertono da qualche tempo i segni inequivocabili di una crisi profonda; e, « *se si eccettua lo stanco santone che l'ha inventata, e che continua, con la caratteristica tenacia di una fantasia completamente esaurita, la sua sterile predicazione, gli intellettuali dell'estrema sinistra hanno generalmente registrato il fallimento, o, se preferite, la irrimediabile aridità di una formula critica ed insieme creativa*

che essi hanno tentato di imporre alla cultura italiana nel corso di questi ultimi dieci anni. L'estetica del neorealismo, consumato lo slancio iniziale di una comprensibile ragione polemica, ha rivelato nel pratico tentativo di mantenersi al passo con la storia del nostro dopoguerra, nella vanità degli sforzi, numerosi ed esilaranti, di conferirsi una sistemazione teorica ed una dignità filosofica, la logora trama del suo tessuto politico».

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

« Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441

SILVANA PAMPANINI ALBERTO SORDI

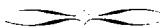
PAOLO STOPPA

LA *bella* DI ROMA

e con la partecipazione di

ANTONIO CIFARIELLO

REGÌA DI

LUIGI COMENCINI

IN AUTUNNO SU TUTTI GLI SCHERMI

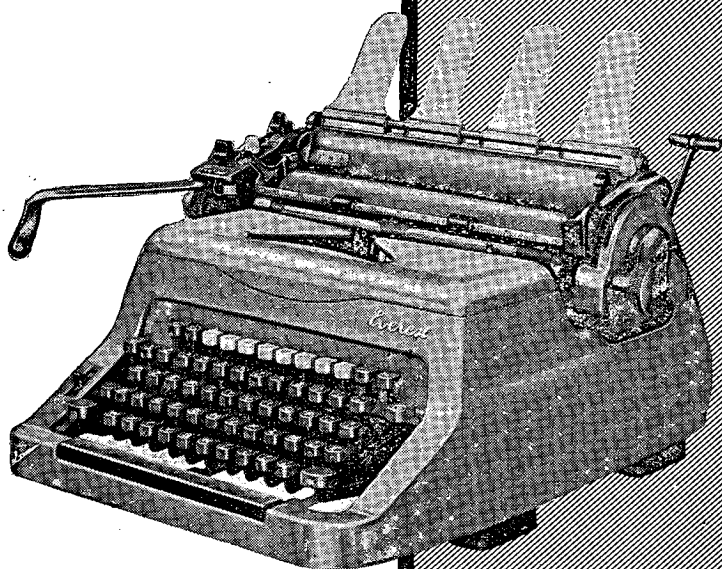
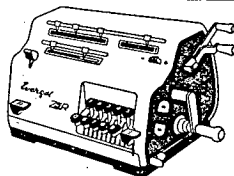
PIU' GRANDE TECNICOLOR ITALIANO

CLAUDE LAYDU - LUCIA BOSÈ - MARINA VLADY

GINO BECHI - HEINZ MOOG

e con JONE SALINAS e PAOLO STOPPA

Regìa di GLAUCO PELLEGRINI

ealizzato da LUIGI ROVERE per la CINES - ENIC - IMPERIAL FILM

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di Cinecittà.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo, tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparecchi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obiettivi trattati e del sistema Reflexe.

Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subìto danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecittà, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.